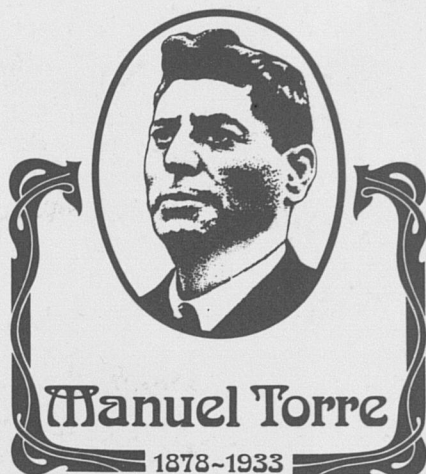


# REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

Año IX. Núm. 18  
2º Semestre 2003

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ DE LA FRONTERA



## EDITORIAL

MANUEL TORRE EN SU 125 ANIVERSARIO

**MERCEDES GARCÍA PLATA**

LA DIMENSIÓN PLACENTERA EN EL FLAMENCO DE LA INTIMIDAD:  
UN INTENTO DE APROXIMACIÓN AL DUENDE

**LUIS LÓPEZ RUIZ**

MODERNIZACIÓN Y ACTUALIZACIÓN DEL CANTE

**ALFREDO ARREBOLA**

ACTITUDES FLAMENCAS: ORTODOXIA Y HETERODOXIA

**JUAN DE LA PLATA**

ANTONIO CHACÓN FERRAL (AN-CHA-FE), PRIMER FLAMENCÓLOGO JEREZANO

## HOJAS SUELTAS DEL FLAMENCO SALVADAS DEL OLVIDO

**M. DÍAZ MARTÍN**

I) LOS CANTARES ANDALUCES

**CARLOS DEMBOWSKI**

II) ALMUERZO A BORDO DEL \*\*\*

**FEDERICO GARCÍA SANCHIZ**

III) «EL VIAJE A ESPAÑA»: FLAMENCO EN JEREZ Y SEVILLA

**MANUEL RÍOS RUIZ**

LAS COPLAS FLAMENCAS DE JOSÉ LUIS TEJADA

**LUIS SUÁREZ ÁVILA**

REFLEXIONES SOBRE LA TRADICIÓN ATÍPICA:  
EL REPERTORIO ROMANCÍSTICO DE ANTONIO MAIRENA

**ANTONIO MURCIANO**

POESÍA: PLIEGO DE CORDEL PARA UN GRAN ARTISTA DE CÁDIZ

PAGINAS DE INFORMACIÓN





**REVISTA DE FLAMENCOLOGIA**  
Año IX. Núm. 18 - 2º. Semestre 2003

SUMARIO

MANUEL TORRE EN SU 125 ANIVERSARIO	
Editorial .....	3
LA DIMENSIÓN PLACENTERA EN EL FLAMENCO DE LA INTIMIDAD: UN INTENTO DE APROXIMACIÓN AL DUENDE	
Mercedes García Plata .....	5
MODERNIZACIÓN Y ACTUALIZACIÓN DEL CANTE	
Luis López Ruiz .....	19
ACTITUDES FLAMENCAS: ORTODOXIA Y HETERODOXIA	
Alfredo Arrebola .....	31
ANTONIO CHACÓN FERRAL (AN-CHA-FE), PRIMER FLAMENCÓLOGO JEREZANO	
Juan de la Plata .....	37
HOJAS SUELTAS DEL FLAMENCO SALVADAS DEL OLVIDO	
I) LOS CANTARES ANDALUCES	
M. Díaz Martín (De «Aires de mi Tierra». 1890) .....	43
II) ALMUERZO A BORDO DEL ***	
Carlos Dembowski (De «Dos años en España y Portugal durante la Guerra Civil. 1838-1840») .....	43
III) «EL VIAJE A ESPAÑA»: FLAMENCO EN JEREZ Y SEVILLA	
Federico García Sanchiz .....	43
LAS COPLAS FLAMENCAS DE JOSÉ LUIS TEJADA	
Manuel Ríos Ruiz .....	53
REFLEXIONES SOBRE LA TRADICIÓN ATÍPICA: EL REPERTORIO ROMANCÍSTICO DE ANTONIO MAIRENA	
Luis Suárez Ávila .....	63
POESIA: PLIEGO DE CORDEL PARA UN GRAN ARTISTA DE CÁDIZ	
Antonio Murciano .....	93
PAGINAS DE INFORMACIÓN .....	95





Edita: CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ DE LA FRONTERA  
Director: JUAN DE LA PLATA  
SECRETARIO DE REDACCIÓN:  
MANUEL PÉREZ CELDRÁN  
REDACCIÓN Y ADMÓN.: Pl. San Juan, 1 (Palacio Pemartín - Planta Baja)  
JEREZ DE LA FRONTERA (Cádiz) - España.  
CORRESPONDENCIA: Apartado de Correos, 246 - C.P. 11080  
CORREO ELECTRÓNICO (E-mail): flamencologiajerez2001@yahoo.es  
PAGINA WEB: <http://www.flamencologia.com>  
Teléfono y Fax: 956 34 34 81

Impresión: AL-ANDALUS, S.R.L.L. c/ Jardinillo, nº 3 - JEREZ (Cádiz)  
Diseño y maquetación: J&J - Juan Carlos Ortégón Castellano  
C/. San Francisco Javier, nº 6 - JEREZ (Cádiz)

Esta revista se publica, gracias a la colaboración del  
EXCMO. AYUNTAMIENTO DE JEREZ,  
CAJA SAN FERNANDO  
CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO y  
FUNDACIÓN PROVINCIAL DE CULTURA DE LA DIPUTACIÓN DE CÁDIZ  
La "R. de F." no asume necesariamente las opiniones científicas  
contenidas en los textos de sus colaboradores.

*Reservados todos los derechos. Prohibida la reproducción total o parcial de cualquier  
trabajo, publicado en esta Revista, sin permiso expreso de su Autor y de la Dirección  
de la misma.*



**EDITORIAL**

**MANUEL TORRE EN  
SU 125 ANIVERSARIO**

El pasado 5 de diciembre de 2003 se ha cumplido el 125 aniversario del nacimiento del genial cantaor jerezano, Manuel Torre, considerado por los profesionales y entendidos, como el mejor cantaor gitano de la historia del flamenco. Un hombre y un nombre legendarios, admirado por todos los que le conocieron, artistas, aficionados e intelectuales, como García Lorca, Rafael Alberti y otros de su generación.

Hace veinticinco años, la Cátedra de Flamencología de su tierra natal, Jerez de la Frontera, celebró su Centenario a nivel nacional, con actividades literarias y artísticas, no solo en Jerez, sino también en Sevilla, Madrid y otras ciudades. Actos en los que colaboraron numerosas entidades flamencas. En los Juegos Florales del Centenario estuvieron presentes sus hijas, María y Amparo, cantaoras como su padre, y recitaron versos dedicados al gran cantaor jerezano los poetas Pilar Paz, José Luis Tejada, Antonio Murciano, Manuel Ríos Ruiz y Juan de la Plata; actuando de mantenedor el escritor gitano, Juan de Dios Ramírez Heredia. El pregón del Centenario lo pronunció en La Plazuela de Jerez, a pocos metros de la casa natal de Manuel Torre, el poeta jerezano Manuel Ríos Ruiz, miembro fundador de la Cátedra, quien posteriormente lo repetiría en la capital de España, ilustrado con las voces cantaoras de El Sordera y María Vargas, acompañados a la guitarra por Parrilla de Jerez.



Jornadas inolvidables, como la misa flamenca ofrecida en la basilica de la Macarena de Sevilla, por la peña Torres-Macarena, cantada por Manuel Mairena, Luis Caballero y Naranjito de Triana, con la guitarra del jerezano José Cala «El Poeta»; y el homenaje ante la casa donde murió el gran cantaor, en la sevillana calle de la Amapola.

Muchos años antes, en 1959, el Ayuntamiento jerezano, a solicitud de la Cátedra de Flamencología, colocó una placa conmemorativa, en la casa donde nació Manuel de Soto y Loreto - Manuel Torre, para la historia del cante -, en la calle Alamos y, con motivo del Centenario, también a petición de la misma Cátedra, fue rotulada una calle con su nombre; donde en 1992 el Ayuntamiento de su ciudad colocó un monumento con su busto en bronce.

Se acaban de cumplir, ahora, 125 años del nacimiento en Jerez del rey del cante gitano y su arte aun sigue prevaleciendo en las voces de otros muchos cantaores que, ajenos a modas e imperativos de las poderosas casas discográficas, quieren seguir rindiéndole culto, admiración y respeto, al rememorar sus ecos y latidos más jondos. El cante de Manuel Torre, 125 años después, aún sigue vivo y presente, en la tierra que le vio nacer.



*Manuel Torre*





## LA DIMENSIÓN PLACENTERA EN EL FLAMENCO DE LA INTIMIDAD: UN INTENTO DE APROXIMACIÓN AL DUENDE

«En la intimidad no se crea, se disfruta<sup>1</sup>»

MERCEDES GARCÍA PLATA

UNIVERSIDAD DE PARÍS III / CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

La juerga flamenca, fiesta privada que suele celebrarse en un marco informal, un espacio privado o que adquiere esta característica para la ocasión -el patio de una casa andaluza, un salón de banquete o el local de una peña flamenca- y que implica una práctica y una recepción privada es la forma de representación más genuina del flamenco de la intimidad. Según el DRAE, la juerga flamenca es «en Andalucía, diversión bulliciosa de varias personas acompañadas de cante, baile flamenco y bebidas». Esta definición, aunque vincule la juerga flamenca, por su carácter festivo, con la noción de placer, da a entender que la causa directa de esta sensación placentera experimentada por los participantes es el consumo de cantes y bailes, así como de bebidas -sobreentendido alcohólicas- colocando todos estos elementos en un mismo plano. Por otra parte, la calificación de «diversión bulliciosa» denota una valoración subjetiva y moral de la juerga que ignora por completo su dimensión socio-cultural.

Para determinar objetivamente el origen de la dimensión placentera de una juerga, sus mecanismos y sus manifestaciones, es preciso darle al análisis un enfoque antropológico. Desde este punto de vista, la juerga flamenca, ya sea una reunión familiar o entre amigos, es ante todo una fiesta cuyos participantes pertenecen a la comunidad gitanoandaluza y comparten el mismo patrimonio cultural: el flamenco<sup>2</sup>. En efecto, para participar activamente en la fiesta y compartir la euforia y el disfrute colectivo hay que conocer perfectamente su código musical y cultural que es el lazo de complicidad entre todos los participantes.

Por sus características, la juerga flamenca parece constituir un observatorio privilegiado para estudiar las manifestaciones de una forma de placer generado por la actualización de un patrimonio cultural y la participación a un ritual social.



dándose una vueltecita por bulería. Ésta, a su vez, volverá a transmitir el relevo y así durante parte de la noche.

En este escenario festivo, la mujer asume el papel principal y por lo tanto es la reina de la primera parte de la velada<sup>22</sup>. El espacio ritual del círculo de baile, al marcar físicamente una ruptura con la realidad social, se convierte para la mujer en un espacio de libertad que le permite durante el tiempo de un baile<sup>23</sup> cambiar de estatuto: despojarse de su papel doméstico de madre y esposa dedicada a su hogar y a los hombres de su hogar -marido e hijos-, que le incumbe en la realidad cotidiana, para asumir el papel de mujer carnal y seductora.

El hombre y su cante que acompaña el baile tienen un papel secundario. El cante de los hombres se somete al baile de las mujeres y el hombre acepta, durante el tiempo del baile, perder su supremacía dentro de la comunidad. El marco festivo que favorece las trasgresiones de las reglas y la inversión de las jerarquías sociales es el que permite a los participantes acceder al goce y a la euforia. Si la sensación placentera experimentada por la mujer, liberada de los apremios sociales que la oprimen, es comprensible, podemos preguntarnos cómo se explica la de los hombres que han aceptado ceder su primacía cotidiana.

Se habrá podido discernir en la división sexual de los papeles atribuidos al baile y al cante, durante el desarrollo de una fiesta, una escenificación de la relación amorosa entre el hombre y la mujer, representada en los cantes flamencos: el locutor masculino atormentado por el carácter seductor de su compañera y el miedo a que lo traicione y lo «manche» socialmente. En la anti-estructura social simbolizada por el círculo de baile, la mujer puede interpretar libremente el papel de seductora, pero éste forma parte de la escenificación de una construcción fantasmal imaginada por los hombres, quienes desde la periferia disfrutan viendo cómo sus compañeras liberan su carácter erótico en el seno de un espacio ritual que consideran dominar.

A pesar de la división sexual de los papeles atribuidos al cante y al baile, la fiesta familiar que reúne varias generaciones es también un factor de unificación: contribuye a estrechar los lazos sociales que fomentan el sentimiento de pertenencia a una misma comunidad.

Este papel unificador es también el que preside al desarrollo de una juerga entre artistas flamencos. Como la participación a este tipo de fiestas se amplía a los miembros de la comunidad de los andaluces flamencos -de modo que la asociación étnica «gitano andaluza» citada en la introducción cobra todo su sentido-, la oposición y la distribución sexual de los papeles pierde su agudeza e importancia. Esto también le hace perder protagonismo al baile que sólo emerge puntualmente del círculo de cante, lo cual modifica sensiblemente la forma ritual de la fiesta<sup>24</sup>.

Los cantaores/as reunidos en círculo cantan sucesivamente e incluso un cantaor puede levantarse e ir al espacio central para darse una vueltecita por bulería entre dos coplas. La bulería, cante y baile sinónimo de fiesta, es también la que permite la continuidad entre todas las actuaciones individuales. El intercambio entre el cantaor-emisor y el público-receptor es interactivo:



el cantaor destaca del público para su actuación y vuelve a él para dejarle el turno a otro miembro de la concurrencia que será protagonista a su vez. Cada participante es potencialmente capaz de destacar del grupo para cantar o bailar cuando le toque; mientras tanto participa de la euforia colectiva al formar parte del acompañamiento (palmas y jaleo), vínculo de cohesión entre los asistentes.

La felicidad de compartir es la clave de la fiesta: compartir los papeles, las aptitudes y el conocimiento de un patrimonio cultural común, vínculo de complicidad entre todos los participantes, que trasciende la diferencia étnica para unirlos en una identidad cultural común. Este vínculo de complicidad es el que permite la emergencia del placer colectivo.

La euforia y el goce colectivo experimentados por los participantes puede manifestarse de diferentes maneras como se va a ver en el siguiente testimonio acerca de una fiesta que reúne, en el patio de una casa del barrio de Santa María de Cádiz, a Manolo Caracol, Chano Lobato, La Perla y El Beni de Cádiz, así como otros artistas flamencos:

Canta Caracol por bulerías y lo hace luego Chano Lobato; después se alternan. El cante va a más, va creciendo en tensión, en categoría, y a pesar de la agilidad que no tiene, Manolo Caracol yergue de un brinco su macizo corpachón y echa un baile [...]. Pero se tensan aún las bulerías. Caracol y Lobato llevan al fin ese cante -creído y llamado chico por algunos incautos- hasta niveles de insólita calidad estética y emotiva. Enajenado, uno de los gitanos asistentes muerde con fuerza el hombro de un amigo, que no ha de disculparlo porque, absorbido, a su vez, ni se ha dado cuenta de la cosa. De allí a poco se ríe, se llora, se grita por el patio. A toda velocidad, gracia y dolor se entremezclan y funden en el cante, no hay ya modo ni de distinguirlos, y el barroco, subiente crepitar del ritmo en palmas, pies y voces emborracha más que el vino de Chiclana en ronda. Ante los últimos tercios buleaeros de Chano Lobato, Caracol pierde la cabeza. Llorando, como si se asfixiara, se echa mano al cuello de la camisa y se desgarrá a jirones concienzudamente, hasta la cintura para ofrecérselos en homenaje al otro cantaor <sup>25</sup>.

Con esta descripción que intenta restituir el ambiente de la fiesta, se nota que la euforia y el goce colectivos alcanzan su paroxismo gracias a dos factores esenciales: la complicidad de los dos cantaores, Manolo Caracol, el gitano, y Chano Lobato, el andaluz, y la música.

Se constata que los participantes experimentan una sobreexcitación intensa e incontrolable, como si estuvieran en transe bajo el efecto embriagador e incluso hechicero del acompañamiento rítmico que ellos mismos contribuyen a crear y en el que se funden y pierden su individualidad. El estímulo sonoro creado por el ritmo permite, al igual que el alcohol, destruir las inhibiciones; por su función liberadora, la música es la causa del estado de sobreexcitación emocional, prelude al goce, en el que se encuentran los participantes y esto cualquiera que sea su papel, actor o receptor. Se alcanza el paroxismo de la

---





fiesta y del intercambio cuando Manolo Caracol se raja la camisa para ofrecérsela a su compañero de cante. Este gesto parece a priori irracional, sin embargo Manolo Caracol sale de su estado de transe para ejecutarlo «concienzudamente», luego es que tiene un significado particular entre los gitanos flamencos. La camisa es el bien más valioso del gitano: darla es para él un gesto de gran generosidad; desgarrarla a jirones significa manifestar un júbilo intenso, un goce fuera de lo común<sup>26</sup>. Rajándose la camisa para ofrecérsela a Chano Lobato, Manolo Caracol quiere agradecerle su complicidad: entre ambos han contribuido a conferirle al cante una calidad emocional y una tensión emotiva bastante prodigiosas; en términos más flamencos, le manifiesta su agradecimiento por haberle ayudado a convocar el duende.

El duende<sup>27</sup> es un concepto flamenco que se puede observar, al igual que el placer, a través de sus manifestaciones y de los comportamientos que genera entre los participantes de una fiesta. La aparición del duende se produce cuando la sobreexcitación emocional y sensual provocada por la práctica del flamenco en la intimidad favorece la connivencia total entre el cantaor, o los cantaores como es el caso en el ejemplo citado, y los concurrentes. Este grado paroxístico del intercambio de aptitudes y conocimientos es el que favorece una compenetración emocional total entre los participantes y provoca un goce casi orgásmico. Los flamencos consideran que este goce, que no se debe a la práctica del acto sexual pero que produce efectos similares, tiene una causa sobrenatural, lo cual explica que lo llamen duende.

Existe otro momento en el que los flamencos intentan convocar el duende. Se trata de la reunión de cante que tiene lugar en la segunda parte de la velada de las fiestas familiares o entre amigos en las peñas flamencas por ejemplo<sup>28</sup>. La reunión de cante se aparenta a la juerga flamenca por el deseo de compartir aptitudes y conocimientos comunes, pero presenta tres divergencias principales. Los participantes son casi exclusivamente hombres<sup>29</sup>; el ambiente es menos eufórico y el repertorio interpretado es más diverso: la bulería festera rítmica yailable cede el paso a la bulería por soleá (también llamada bulería *pa'escuchá* o bulería al golpe), la soleá, las seguiriyas, martinetes...

A menudo la reunión se inicia con conversaciones acerca de temas variados; las mujeres, los toros..., para acabar por centrarse en el asunto principal: el cante. En torno a unas copitas de vino se evocan los grandes maestros del pasado, sus calidades, lo bien que decían los cantes... Estas conversaciones son en realidad los preliminares necesarios para la creación de un ambiente propicio a la convocación del cante, para que éste emerja de la memoria de los participantes.

Los más dotados son los que asumen el papel de cantaores, depositarios de este patrimonio humano y expresivo de tradición oral que es el flamenco; pero la emergencia del cante sólo es posible gracias a la participación de todos los miembros de la concurrencia. Ellos son los que, mediante el son de los nudillos y los piropos (vamos a verlos, vamos a acordarnos de..., tú sabes hacerlo, tú eres el que sabe) van a incitar a los cantaores para que canten cada uno a su vez. Cuando interpreta un cante, el cantaor restituye los



*La Fernanda y la Bernarda en casa del guitarrista jerezano  
José Luis Franco en Nueva York (junio de 1964)*



esquemas melódicos, interpretativos y literarios que ha ido asimilando a lo largo de los años, escuchando e imitando a los maestros, únicos modos de transmisión de un patrimonio de tradición oral. Los demás que también guardan en su memoria esos mismos esquemas acompañan y participan de este proceso de restitución. La colaboración de unos y otros es imprescindible a la actualización del cante<sup>30</sup>. De la reciprocidad del intercambio, fundada en la memoria del patrimonio común y llevada a su paroxismo, nacerá de nuevo la sensación placentera que convocará el duende.

Fernando El de Triana nos ha dejado un testimonio acerca de los efectos y manifestaciones del duende durante las reuniones de cante a las que participaban los Caganchos, padre e hijo, Tío Antonio y Manuel, fragüeros gitanos de Triana, y que se desarrollaban en la tienda de la Rufina:

Manuel Cagancho era un gitano cobrizo, de ojazos reventones y pómulos salientes, [...] cuando salía cantando con aquella voz machona de temple brusco y de gran potencia, esforzando las notas más y más hasta coronar los cantes, daba una sensación de tragedia por el gesto realizado; y para qué decir que presencié muchas veces que al terminar los cantes de este gitano de pura raza, los otros gitanos que le acompañaban y muchos «gachés» que por fuera lo escuchaban, pagaban su arrebatador delirio con romperse la ropa y echar por alto todos los cacharros que tenían por delante. [...] Cuando más solía ocurrir el destrozarse la ropa de entusiasmo, era al cantar el gran Manuel esta seguriya: *Ar señó de la ensinía / le ayuno los viernes/ porque me ponga al pare de mi arma / aonde yo lo viere*. Esto no había quien fuera capaz de escucharlo sin estremecerse y experimentar una sacudida de nervios que sólo el vino aplacaba<sup>31</sup>.

En este testimonio, al contrario del citado anteriormente, el ambiente no es muy festivo ya que se evoca el dramatismo de la seguriya, pero los efectos producidos por el cante son similares a los que describía F. Quiñones. Volvemos a encontrar la misma sobrecitación emocional que estriba en una perfecta comunicación entre el cantaor emisor y el público-receptor necesaria a la convocación del duende cuya llegada se saluda de nuevo mediante el destrozo de prendas de vestir.

La manifestación del duende no siempre alcanza este grado paroxístico. Las más de las veces, los participantes lloran, tienen la «carne de gallina» o se dan un abrazo viril, y estas manifestaciones son las marcas físicas y visibles del trastorno emocional que sienten interiormente, así como del placer generado por la práctica y la recepción interactivas del cante.

Esta recurrencia ritual de manifestaciones exteriores para expresar el goce sentido interiormente, así como la casi ausencia de representaciones literarias del placer en los cantes, muestra que, para los flamencos, éste no es un concepto intelectual y decible sino ante todo una vivencia. El placer del duende no se expresa con palabras sino con un comportamiento social de interacción recíproca.

El valor estético y literario del flamenco está condicionado por su valor de





uso y los placeres sensuales y morales que proporciona están vinculados íntimamente a su función de producto cultural. Ahora bien, la historia de los flamencos, de la que el cante es en cierto modo la memoria colectiva, viene marcada indiscutiblemente por el dolor y el sufrimiento de la marginación social que la tradición ha ido conservando y transmitiendo. Hoy día los flamencos no sufren como sus antepasados, sino que son los depositarios de este patrimonio humano y expresivo que actualizan por la práctica cuya función esencial es satisfacer un deseo social de diversión, vinculado a la solidaridad y a la confraternidad. En este deseo social está el origen del placer del duende.

En cuanto al flamenco público, tiene un valor de cambio, sometido a la ley de la oferta y la demanda, puesto que no es un producto cultural sino un objeto artístico-profesional. El oyente-cliente extranjero al contexto sociocultural del flamenco puede consumirlo si va a un espectáculo o si convoca una fiesta privada<sup>32</sup>, incluso puede experimentar una sensación placentera porque le gusta la estética de su música<sup>33</sup>. Sin embargo, nunca podrá experimentar el goce liberador del duende; por una parte, porque no posee las claves para entender el contenido socio-cultural, por otra, porque la representación escénica no permite la reciprocidad del intercambio. En cuanto al artista flamenco, pagado por su actuación, es consciente de que la mediación pecuniaria ha cambiado la naturaleza del lazo que lo une a su público. Los aplausos que celebran la calidad artística de una actuación tal vez le proporcionen cierto placer -más próximo al orgullo artístico- parecido al que experimentan otros artistas, pero éste nunca será el mismo que el que siente en la intimidad de una fiesta o una reunión de cante, con su gente. Sabe que el duende no suele manifestarse a horas fijas, en los escenarios de los teatros o salas de conciertos.

## NOTAS

- (1) Juan Manuel RODRÍGUEZ «El Mistela». «La estética plural del baile flamenco», *Actas del XXIX congreso de arte flamenco*, Sevilla, Fundación Machado, 1996, p.133.
- (2) En las reuniones entre amigos que se desarrollan en las peñas o las juergas entre artistas flamencos los participantes son andaluces y gitanos. Las fiestas familiares asociadas a un rito doméstico (petición de mano, boda, bautizo, etc.) reúnen, salvo contadas excepciones, gitanos flamencos, o sea los gitanos asentados desde hace varios siglos en el bajo Guadalquivir. A propósito de los gitanos flamencos véase Caterina PASQUALINO, *Dire le chant. Les Gitans flamencos d'Andalousie*, París, CNRS Éditions, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998. Reivindicado por la comunidad de los Gitanos flamencos de la baja Andalucía como principio constitutivo de su identidad étnica y por la comunidad andaluza, ya autónoma, como elemento esencial de su cultura tradicional, el flamenco al trascender la diferencia étnica une a gitanos y andaluces en una identidad cultural común, véase Mercedes GARCÍA PLATA ep. GÓMEZ, *Le flamenco contemporain, entre évolution et tradition: Camarón de la*



*Isla (1969-1992)*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de M. Le professeur S. SALAÛN, Université de Paris III, janvier 2000, p. 180-181 y Sélim ABOU, *L'identité culturelle. Relations interethniques et problèmes d'acculturation*, Paris, Éditions Anthropos, Collection «Pluriel» 1981, «Identité ethnique et identité culturelle», p. 29-46.

- (3) Acerca de la estética flamenca y de las circunstancias históricas que la determinaron véase Bernard Leblon, *Flamenco*, Cité de la Musique/Actes Sud, collection «Musiques du Monde», 1995, chap. V «Le *duende* et l'esthétique du flamenco», p. 107, y «La estética del flamenco o el encuentro de los contrarios», del mismo autor, en *Actas del XXIX congreso de arte flamenco*, op. cit., p. 79.
- (4) El término *deleite* jamás se utiliza; en cuanto al de placer, su uso es muy restringido y reciente. No aparece en los cantos recogidos por Antonio Machado y Álvarez en su *Colección de Cantes Flamencos*, Madrid, Ediciones Demófilo, 1975 (1ª edición de 1881); y sólo lo he visto empleado una vez en toda la obra de Camarón de la Isla, o sea un total de más de doscientos cantos.
- (5) «Cuando yo más te quería/se me *gorbieron* pesares/los gustitos que tenía», Antonio Machado y Álvarez, *Colección de Cantes Flamencos...*, p. 34.
- (6) Los otros temas de los cantos flamencos, principales ejes de su dramatismo, son la adversidad y la muerte. La adversidad o el sino contrario presenta la visión dolorosa que el individuo flamenco tiene de su propia existencia; la muerte, o más bien el deseo de morir aparece como una posible respuesta a esta angustia existencial. Véase Mercedes GARCÍA PLATA ep. GÓMEZ, *Le flamenco contemporain...*, «Étude thématique», T. I, p. 231 à 287.
- (7) La gente representa en los cantos la comunidad social. Aparece como un grupo social compacto que sólo actúa mediante la palabra: habla (mal), critica, tiene de boca en boca y su función consiste en juzgar el comportamiento de los protagonistas de los cantos, en relación con los valores y las reglas de conducta dictadas por el código moral.
- (8) «Yo no le temo a los males/ yo le temo a los toritos/ de tu batita de lunares» bulería tradicional. La metáfora que asimila los senos de la mujer a los cuernos del toro ilustra esta ambivalencia atribuida por los hombres a los símbolos de la seducción femenina.
- (9) «De ti qué tengo prima/ que no sea desprecio y pena/ y no me quisiste dar/ matita de hierbabuena», bulería tradicional recogida por C. PASQUALINO, *Dire le chant...*, p.136. La matita de hierbabuena alude de manera codificada al sexo de la compañera y por metonimia a su virginidad, objeto del deseo del hombre.
- (10) «Qué penita es la mía/ guardia le quise poner/ a una viñita *perdiá*», bulería tradicional cantada por Manolo Caracol en «Pañuelo a rayas», *bulería y fiesta (Gran antología flamenca*, primer gran manual sonoro del canto, bajo criterio geográfico temático, selección y realización de Antonio Murciano, RCA, CASP 200, 7 vols), vol.I, cara A. En este canto, la viña perdida representa en clave la virginidad perdida. El locutor lamenta haber querido preservar la virginidad de su compañera -lo que da a entender que para ello se contuvo- cuando ella lo estaba engañando. Como una viña «perdida», es decir «echada a perder» por la enfermedad, no puede dar buenos frutos, su compañera está «echada a perder» por la mentira y el engaño ya que le dio a otro hombre el símbolo que garantizaba la integridad de su capacidad sexual y reproductora.
- (11) «A soñar que yo me echara / nunca podía pensar/ que con otro me engañaras/ y tenerme que callar/ *pa* que la gente no hablara», «Me la tienes *controlá*», *fandangos*,



- Camarón de la Isla, *Son tus ojos dos estrellas*, 1971, (6328021 LP) PHILIPS-PHONOGRAM. «La gente hablaba de ti/ y a nadie quise escuchar/ y al final me convencí/ que decía la verdad/ yo con mis ojos te vi», «No dudes de la nobleza», *fandangos*, Camarón de la Isla, *Canastera*, 1972, (632876 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.
- (12) «Pa qué quiero yo vivir/ si mi vida es un calvario/ desde que te conocí/ y me besaron tus labios// Qué mala suerte es la mía/ de haber tropezao contigo/ lo a gustito que vivía/ tu cariño es mi castigo», «Tu cariño es mi castigo», *bulerías*, Camarón de la Isla, *Arte y Majestad*, 1975, (6328166 LP) PHILIPS-PHONOGRAM; «Sigue tú por tu camino/ que yo el mío cogeré/ déjame vivir mi sino/ que yo disfruto con él», «Moraito como un lirio», *tientos*, Camarón de la Isla, *Rosa María*, 1976, (6328191 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.
- (13) «Vamos niña pa la bamba», *bamberas*, Camarón de la Isla, *Rosa María*, 1976, (6328191 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.
- (14) Esta inversión del género de los papeles sólo es posible cuando el carácter masculino del locutor no es unívoco. En el caso contrario, la cantaora se autocensura, pues si no, no sería creíble. Para aclarar esta aseveración, diremos que una mujer no podría interpretar la mayoría de las coplas que se han citado para ilustrar las representaciones del placer erótico.
- (15) Caterina PASQUALINO, *Dire le chant...*, p. 127.
- (16) Neologismo inspirado en «teatralidad», empleado para referirse a la dimensión gestual del cante.
- (17) Mercedes GARCÍA PLATA ep. GÓMEZ, *Le flamenco contemporain...*, «La gestuelle du cantaor», p. 132-137.
- (18) Los cantaores llaman «macho» al remate de la seguiriya, parangón de cante dramático, lo cual ilustra perfectamente el carácter varonil atribuido a este cante. En efecto, para interpretarlo el cantaor debe superar un verdadero reto: demostrar su potencia vocal a la vez que toma un mínimo de inspiraciones, energía aérea necesaria a la generación del sonido, véase *Ibidem*, p. 123.
- (19) Véase M<sup>a</sup> Teresa Martínez de la Peña, «La estética del baile flamenco», y Juan Manuel RODRÍGUEZ «El Místela», «La estética plural del baile flamenco», *Actas del XXIX congreso de arte flamenco*, op. cit., p.122 y 131 respectivamente.
- (20) Caterina PASQUALINO, *Dire le chant...*, p. 108.
- (21) La actuación se compone generalmente de tres secuencias estandarizadas -una entrada en el círculo o inicio, una llamada que sirve para canalizar la atención de los asistentes y una salida- en torno a las cuales se desarrolla una combinación de figuras y movimientos.
- (22) El hombre que lo desee puede entrar en el círculo de baile; en este caso puede adoptar una actitud muy varonil, lo cual se traduce por una economía de gestos sobre todo en lo que concierne a los brazos y las muñecas, o bien una actitud cómica.
- (23) «Según Turner -The Ritual Process, London, Routledge & Kegan Paul, 1969: 126- el baile es un factor de dramatización, una anti-estructura que permite en un espacio y un tiempo limitado evadirse de una realidad dura y apremiante», Caterina PASQUALINO, «Femme, danse, société chez les Gitans d'Andalousie», *Études et Essais, L'Homme*, 148, 1998, p. III.
- (24) Para un análisis profundizado de una juerga flamenca entre artistas, véase Mercedes GARCÍA PLATA ep. GÓMEZ, *Le flamenco contemporain...*, p. 159-162.
- (25) Testimonio de F. Quiñones, recogido por Manuel Ríos Ruiz, *Introducción al Cante Flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p.43-44.





- (26) En el rito de boda gitana, los hombres se rajan la camisa después de la desflo-  
ración de la novia para expresar júbilo y euforia, Caterina PASQUALINO, *Dire le  
chant...*, p. 215-216.
- (27) Acerca del duende, véase Bernard Leblon, *Flamenco, op. cit.*, p. 110-111.
- (28) Antes de los sesenta que vieron el desarrollo y auge de las peñas flamencas, las  
reuniones de cante se desarrollaban en los patios de las casas o en los reserva-  
dos de las ventas o de los colmados.
- (29) Los andaluces, quienes suelen tachar a los gitanos de machistas, adoptan en el  
seno de las peñas exactamente la misma actitud. Los miembros masculinos  
ocupan las funciones administrativas, organizan las actividades y son los acto-  
res de las reuniones de cante en las cuales sólo se admite a las cantaoras. Los  
miembros femeninos, salvo contadas excepciones, ocupan funciones subalter-  
nas: servir en la barra, preparar las tapas, limpiar el local.
- (30) Véase Mercedes GARCÍA PLATA ep. GÓMEZ, *Le flamenco contemporain...*, p.  
285.
- (31) TRIANA, Fernando (el de), *Arte y Artistas flamencos*, Madrid, Imp. Helénica,  
1935, 4a edición: Córdoba, Demófilo, 1979, 5a edición: Sevilla, 1987, p. 52.
- (32) Aludo en este caso a la juerga de señoritos, es decir una fiesta flamenca convo-  
cada por una burguesía local dispuesta a afirmar su poder social pagándose el  
lujo de una representación privada. Esta práctica fue muy usual desde los  
orígenes del flamenco hasta los años sesenta y permitió que numerosos  
cantaores se ganaran la vida cuando el estatuto del artista flamenco aún no era  
reconocido social, cultural y artísticamente. Los cantaores que vivieron esa  
práctica la recuerdan como una experiencia humillante.
- (33) Toda la evolución del flamenco público viene condicionada por su valor de  
cambio, de lo cual ha resultado que la estética artística flamenca se haya visto  
influida por los modelos musicales dominantes según las épocas.



## MODERNIZACIÓN Y ACTUALIZACIÓN DEL CANTE.

LUIS LÓPEZ RUIZ

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Al flamenco siempre se le han augurado malos tiempos y más de uno, llevando las cosas hasta el máximo, ha vaticinado en ocasiones un final próximo e incluso inmediato.

«El cante, antes o después, desaparecerá».

«Puede ocurrir mañana mismo.»

Así se han manifestado los más agoreros desde siempre. Insisto en que no es cosa de hoy. Ya en 1881, Demófilo se expresaba en los siguientes términos:

«Tío Luis el de la Juliana, cantador muy general y que así se cantaba por polos y cañas como entonaba unas seguidillas gitanas o una liviana y una toná, de ésas que no se encuentran hoy ya en el mundo quien las cante ni por un ojo de la cara. El pueblo, a excepción de los cantadores y aficionados, al que llamaríamos *diletantti* si se tratara de óperas, desconoce estas coplas, no sabe cantarlas, y muchas de ellas ni aún las ha escuchado.» (1)

Más adelante, Demófilo acentuaba sus malos presagios afirmando:

«Estos cantes, tabernarios en su origen y cuando, a nuestro juicio, estaban en su auge y apogeo, se han convertido hoy en motivo de espectáculos públicos. Los cafés, último baluarte de esta afición, hoy, a nuestro juicio, contra lo que se cree, en decadencia, acabarán por completo con los cantes gitanos...» (2)

Casi un siglo más tarde, seguíamos con las mismas monsergas. «El Arte del Flamenco», de Donn E. Pohren, arranca con esta dedicatoria:

«A los verdaderos flamencos, una raza en trance de desaparecer.» (3)

Molina y Mairena, en su célebre obra, hoy tan denostada, presagiaban:

«...como el grupo en fase de extinción de las tonás.» (4)

Y muy recientemente, en la XI Biental de Sevilla, Chano Lobato reflexionando sobre la situación actual del flamenco, manifestaba:

«Si seguimos así, le quedan dos minutos.» (5)

La verdad es que hay quien ve fantasmas por todas partes. Pero el flamenco ahí sigue. Se quejan los puristas de que las innovaciones acabarán con todo. En el transcurso de la Biental mencionada, hubo muchas declaraciones en este sentido. Clásicos del cante y del baile se hacían oír en la misma dirección. Chocolate decía: «Cuando hay de por medio una flauta y unos *bongolos*, eso no es flamenco. Los *cantaores* de cuarto le llamábamos a eso *copleteros*.» Rancapino decía al respecto: «El flamenco ha sido de siempre



jaleos y guitarra y nunca ha habido ni pitos ni flautas» mientras que Bernarda de Utrera se manifestaba en términos semejantes: «Ahora ya nada es igual porque yo no he visto nunca a un gitano cantar con una flauta.»

A lo que se ve, el empleo de la flauta les obsesiona. Por cierto que Menese, otro clásico, la utilizó, junto con el violoncello, en su emblemático disco *Andalucía, 40 años*, de 1978, y no pasó nada.

¿Tienen razón? Pues, como ocurre casi siempre, en parte sí y en parte, no. Las innovaciones que están produciéndose hoy, a veces, causan asombro pero tampoco hay que escandalizarse tanto porque ni es verdad que el flamenco haya sido siempre sólo jaleos y guitarra ni las innovaciones son un fenómeno exclusivo de nuestros días. En cuanto a lo primero, dos apuntes solamente, de los muchísimos que podríamos ofrecer:

- a) La guitarra supuso, en el momento de su incorporación al cante, un motivo de escándalo; una especie de flauta inaceptable porque decían los de entonces que el cante había sido de siempre sólo cosa de voz; cante a palo seco, para entendernos.
- b) Épocas ha habido en el flamenco -épocas antiquísimas- en las que intervenían también otros varios instrumentos. Basta leer a Serafín Estébanez Calderón: «Entramos a punto en que El Planeta, veterano cantador, y de gran estilo, según los inteligentes, principia un romance o corrida después de un preludio de la vihuela y dos bandolines, que formaban lo principal de la orquesta... « (6)

En cuanto a los que se horrorizan de las innovaciones que se están produciendo en nuestros días, es verdad que hay una invasión de pseudoflamenquitos que lo falsean todo y que están sembrando la confusión entre los no iniciados. Eso, sin duda, es cierto pero no hay que rasgarse las vestiduras por la innovación en sí ya que ésta ha existido siempre. Tenían estos acérrimos defensores de lo que ellos entienden por pureza que haber escuchado nada menos que al Cojo Pavón -tan *jondo solearero* y tan *seguriyero* como lo consideramos hoy- cantando estas rumbas de influjo cubano:

La mujer que quiere a un chino  
 porque no tiene amor propio,  
 porque el chino toma opio  
 y alborota a los vecinos,  
 y a estas mujeres  
 no hay quien las entienda  
 y hay que tenerles  
 cortas las riendas.

Al fú-fú bayone  
 que dale fuego  
 y al sun bumbúm.





Y asuspende,  
María de la O,  
que vengo de California  
y hablando inglés  
medio me entienden.

Los propios cantes de Silverio escandalizaron a más de uno por lo que tenían *de nuevos*. ¡Y no digamos nada de los de Chacón! Los cabales recalitrantes del momento debieron llegar al borde de la locura escuchando a Manuel Torre cantar la farruca o los campanilleros; a la Niña, de los Peines cantando canciones por bulerías (que no *acancionando* el cante, que es otra cosa) o al Chaqueta haciendo otro tanto de lo mismo. ¡Y hoy son clásicos venerados y venerables!

¿Qué pasa entonces? Pues que el Cojo Pavón, Pastora, Manuel Torre, Chacón y Silverio tenían calidad, sabían lo que hacían e incorporaban agua nueva al mismo cauce. Bebían del mismo manantial sin enfangarse en charcos nauseabundos. No inventaban nada. Simplemente aportaban caudales nuevos a la eterna corriente, arroyos frescos al mismo río. Y además, todo se hacía reposadamente. En el cante -y en el baile y en el toque- nunca hubo prisa, que es lo que hoy priva.

Muy acertadas son las palabras de Miguel Acal:

«Estamos ante una permanente evolución, ante una constante demostración de la vitalidad del cante. No sé cómo hacían estos cantes Enrique el Mellizo, la Serneta o el Planeta. Pero sé que desde las primeras interpretaciones de los cantes a ellos atribuidos hasta los siguientes, aparecen aportaciones que, sin deformarlos, los hacen diferentes. Y esto, a todas luces, es evolucionar. Que la evolución no es un invento de hace dos días ni hay que confundirla con revolución.» (7)

Y no menos lo son las de Luis Caballero:

«El cante no se crea porque está creado, pero sí se recrea centímetro a centímetro día a día. No confundamos nunca la pureza con el inmovilismo inarticulado. Lo importante de las recreaciones, de las innovaciones, de los arreglos es que estén tan bien compuestos como para que parezcan nuevos sin dejar de ser viejos.» (8)

Con motivo del manifiesto en favor del flamenco clásico o puro, sacado por un grupo de intelectuales y cantaores durante la Bienal de Sevilla, hubo reacciones de todo tipo, algunas bastante airadas. Sin que yo vaya a alinearme en un bando ni en otro ya que prefiero siempre el eclecticismo, sí voy a decir que algunas opiniones emitidas no me parecen válidas. Por ejemplo, las de los componentes del grupo Ketama cuando declaran:

«Será malo perder la raíz pero el flamenco ortodoxo no lo entienden los jóvenes y hay que fusionarlo para que la cultura gitana, que ha estado encerrada durante siglos, se abra al mundo.»

Volver a ser excluyente identificando el flamenco con la cultura gitana al tiempo que se margina todo lo que sea payo me parece, a estas alturas, propio de mentes raquíticas.



Dicen también los Ketama que «lo puro es lo que sale del corazón.» Sí, pero sin sobrepasar los lindes de lo flamenco. Lo que hacen Plácido Domingo, los Beatles o Madonna puede ser purísimo y salir del corazón pero no es flamenco.

Josemi, uno de los miembros del grupo, manifiesta: «No pensamos en lo próximo que vamos a hacer. Lo mismo nos sale una *bossa nova* que nos juntamos con uno que toque la gaita.»

Ya sabemos que Caracol decía que «el que sabe cantar, canta aunque sea con una gaita» pero esto que dice Josemi es otra cosa. No mezclamos las churras con las merinas. Si le viene en gana, puede hacer una *bossa nova* con gaita incluida y yo admito desde ahora que puede salirle purísima. Pero flamenco no es. No vayamos a pretender llamarle flamenco a cuanto se utilice para abrir así la cultura gitana al mundo pensando en los jóvenes que no entiendan el flamenco ortodoxo.

Nadie está obligado a que le guste la ópera (yo, particularmente, no la soporto) ni la flauta andina, ni la música de *jazz*. Ketama tiene pleno derecho -¡faltaría más!- a hacer el tipo de música que le plazca y además creo que suena muy bien aunque yo no sea un especialista en la materia. Pero el tango argentino es el tango argentino y no el fado portugués. Cada cosa es lo que es y no confundamos a la gente cambiándole el nombre a las cosas.

El flamenco necesita actualizarse, como todo, y no puede seguir siendo como era en el siglo XIX. Ahora bien, dos premisas han de quedar muy claras:

- a) El flamenco del siglo XIX es una maravilla y debe conservarse tal como es. A nadie se le ocurriría mejorar la pintura de Velázquez retocando sus cuadros.
- b) El flamenco de hoy debe tener matices diferentes, objetivos nuevos y otras tendencias. Pero así como la pintura actual, sin ser como la de Velázquez, sigue siendo pintura, así el flamenco de hoy, sin que sea como el de antes, debe seguir siendo flamenco.

Y aquí está la gran confusión. Lisa y llanamente: se le llama flamenco a lo que, en la mayor parte de los casos, no lo es sólo porque tenga un cierto ritmo común o determinada melodía más o menos semejante.

Yo he vivido algunos años en Inglaterra; ahora vivo en Francia. He experimentado con frecuencia que, en estos países, cuando oyen, por ejemplo, un pasodoble, te dicen: «¡Flamenco! ¡Olé!»

Parece como si desde España se pretendiera hacer ahora de eso mismo una realidad. A todo lo que suene más o menos jacarandoso o cascabelero hay que llamarle flamenco y ¡olé!

Además, ¿por qué ese afán de difundir rápidamente a los cuatro vientos del mundo entero el flamenco?

Dice Manuel Barrios -y creo que tiene razón- que «cuando un arte minoritario, de cabales, se difunde y se expande a todos los ámbitos de la sociedad y de la cultura, sin duda ha alcanzado sus más ambiciosas aspiraciones, pero también sin duda, corre el peligro de ser desnaturalizado, tanto por la irresponsabilidad de los renovadores compulsivos como por la estupidez de los analistas dogmáticos.»



Resulta beneficioso y razonable pretender la difusión de la cultura lo más posible pero todo dentro de sus justos límites. Tenemos que acabar con el analfabetismo, por supuesto, y sería extraordinariamente provechoso que todo el mundo supiera leer y escribir porque, a mayor cultura, mayor posibilidad de libertad. Pero, ¿significa eso que, buscando esa libertad, vayamos a pretender que las futuras generaciones sepan expresarse en lenguas clásicas o que todo el mundo entienda con facilidad la *Crítica de la razón pura* de Kant?

Afortunadamente se ha conseguido que el flamenco no se quedara encerrado en la estrechez del *cuarto*. Entre otras cosas, de haber sucedido así, se habría perdido. Ahora está asegurada su supervivencia para siempre. Prácticamente todo el cante, por lo menos desde Chacón para acá, está grabado y eso permite toda la difusión que se quiera pero ¿hay necesidad de divulgarlo a todas partes sea como sea? Dentro de la necesaria tarea de modernizar y actualizar el cante, ¿cabe que se haga a toda costa, aun a riesgo de desnaturalizarlo? Porque eso es lo que se está haciendo hoy. Con tal de conseguir que llegue a todo el mundo se difunde un flamenco facilón, descafeinado, falso en una palabra. ¿Para qué? ¿Por qué?

Decía no hace mucho Alfredo Grimaldos en una crítica:

«El flamenco es un arte exquisitamente refinado que ha ido puliendo lentamente sus matices, de generación en generación, con pequeñas y medidas aportaciones de personajes geniales, hasta alcanzar un increíble grado de estilización. Lo de inventar para el mercado, de repente, es otra cosa muy distinta. El tránsito desde la inmortalidad a la pachanga.» (9)

He ahí quizás la clave de la cuestión : el mercado. En los tiempos gloriosos -y tristísimos- del flamenco de los *cuartos*, todo estaba en manos de los señoritos que, una veces sabiendo escuchar y otras sin tener ni idea, lo mangoneaban todo. Pero pagaban -mal y no siempre- y exigían lo que quisieran a su antojo.

Hoy hay otro tipo de «señoritos» que manejan el cobarro: las casas productoras de discos, multinacionales en muchos casos, que fieles a «las raíces del cante», pagan mal -cuando pagan- y no suelen tener ni idea pero lo comandan todo a su aire. Miguel Acal lo denunciaba con claridad:

«Se está imponiendo el criterio de la poderosa maquinaria multinacional del espectáculo o la discografía. Y las directrices marcadas, obedientes a la dictadura de la rentabilidad económica, sólo pretenden, amparadas en la filosofía de la aldea global, la desaparición de las peculiaridades que debieran enorgullecernos por propias, estandarizándolas por la forzada necesidad de intercomunicación universal.» (10)

Y es que se está llegando a unos estados insostenibles de degradación a base de falsear descaradamente las cosas. Pongo sólo dos ejemplos. Uno lo revela Antonio Escribano con estas palabras:

«La firma Ataya nos dice de un *Nuevo Flamenco*, en C.D.S. que pueden adquirirse en mil puntos de venta, donde *los mejores intérpretes del flamenco de hoy han grabado su quehacer musical*. La primera vez que escuché este mensaje televisivo sentí curiosidad por conocer qué se cocía con el *Nuevo*





*Flamenco*, pero fui tan confiado como inocente que desperté del gran error al comprobar que lo que se vendía eran cantos de algunos solistas y grupos que interpretaban canciones con aire andaluz o hispanoamericano. Ninguno era *cantaor*; ni *cantaora*, pero una pléyade de nombres como Navajita Plateá, Barbería del Sur, Maita Vende Ca y muchos más que no quiero nombrar, estaban cobijados al socaire del gran *cantaor* Enrique Morente. ¡Cuánta astucia!» (11)

Casos como éste los encontramos hoy a cada paso, en esos mil puntos de venta que se indican. Cabría comentar muchas cosas al respecto pero me quedo sólo con una: ¿qué pinta el gran *cantaor* Enrique Morente en un disco así? Qué pinta o por cuánto se vende. Pregunto simplemente.

El otro ejemplo que decía está relacionado con el recital de flamenco que ofreció José Mercé en el Teatro Real de Madrid el 2 de noviembre de 2000. No voy a entrar a comentar lo que cantó ni cómo. (Últimamente, todas las críticas dicen siempre lo mismo ya que él, invariablemente, se repite: primero se pone muy serio para demostrar quien es y después ofrece *pachanga* para los más jóvenes. Y en estas *pachanguitas* sí que demuestra de verdad quien es.) Quiero comentar, eso sí, el colosal despliegue publicitario ofrecido por Virgin, sustentadora económica del *cantaor*. Todo su aparato de marketing y similares puede funcionar como quieran ya que el negocio es suyo. Lo que no es lícito es mentir. Virgin embaucó a la gente asegurando que, con Mercé, el flamenco penetraba por vez primera en el Real derribando las barreras que siempre le habían impedido el acceso al recinto. Pues, no: esto es completamente falso.

Sin que vayamos a hacer un recorrido exhaustivo por la programación del Real en los últimos años, recordamos, así a vuela pluma, que Paco de Lucía dio allí un recital de guitarra flamenca el 18 de febrero de 1975; que Juan Peña, Lebrijano, cantó en el Real en la noche del 4 de febrero de 1979 y que Enrique Morente ofreció su concierto *Allegro soleá y Fantasía* el 16 de mayo de 1986.

Resulta penoso que las vías elegidas hoy al amparo de querer modernizar y actualizar el flamenco -difundiendo *una cultura que debe llegar a todos* y otras zarandajas por el estilo que continuamente se repiten- se sustenten en las apariencias e incluso en la mentira descarada. El flamenco no entró en el Real el día que Virgin montó el concierto de José Mercé: había entrado, afortunadamente, muchísimo antes. Y no sólo mintió la multinacional sino también -por omisión al menos- el propio *cantaor*. Aunque sólo fuera por respeto a sus colegas, esto no debió consentirlo el jerezano.

No se trata de que vayamos a analizar ahora la evolución del flamenco desde sus orígenes pero sí pueden exponerse, sucintamente, dos verdades evidentes:

- a) La evolución ha existido siempre.
- b) Y siempre se produjo pausadamente.

Hay cantes que se han quedado estancados, como inmóviles: el martinete, la carcelera, el polo... Hasta tal punto que algunos suenan hoy casi a cante-fósil, como la caña, por ejemplo. Pero, en general, todos han evolucionado



siempre con el paso del tiempo siendo los tangos, sin duda alguna, los que más se han modificado.

En muchos cantes (seguríyas, soleares, malagueñas, fandangos... ) los *cantaores* han aportado sucesivamente matices personales a los estilos ya existentes y han ido surgiendo variantes de un mismo *palo*. Así la seguríya del Planeta, la de Marrurro, la de Silverio... O la soleá de Paquirri, la de la Serneta, la de Frijones... O las malagueñas del Mellizo, la de Chacón, la de la Trini... O los múltiples fandangos, tanto los regionales como los personales.

Otros estilos se han quedado envarados, sin esas variantes que los diferencian y deben nombrarse entonces en singular ya que, en realidad, hay sólo un cante en cada caso : la liviana, la serrana, la caña ya mencionada...

Auténticas creaciones en el sentido de cantar mediante nuevo estilo, nuevo ritmo, nueva melodía y hasta el punto de que sea otro cante diferente, hay poquísimas. Parece evidente que, en los orígenes del cante, debieron producirse verdaderas creaciones para que el cante fuera germinando pero hoy se desconoce cómo ni cuándo pudo ocurrir. Porque de lo que se conoce y ha sucedido en época reciente, sólo tenemos la colombiana -creación de Pepe Marchena-; la canastera de Camarón y las galeras de Lebrijano. Solamente la colombiana sigue cantándose aunque no pase de ser un cante mediano, simplemente musical y melódico, carente de profundidad y enjundia. Los otros dos mencionados tuvieron efimera vigencia y puede decirse que han pasado al olvido.

A pesar del alarmismo que cunde ante la aparición de tanto producto sospechoso y a pesar también del temor -en parte, fundado- de que se instruya de forma tan confusa a los jóvenes que terminen por no saber distinguir, yo estoy seguro de que el flamenco ha echado ya tales raíces que no se perderá nunca.

Podrá ocurrir que las masas confundan los conceptos pero eso no es grave. Siempre habrá minorías que velarán por la integridad de la conservación como velaron, por ejemplo, en la Edad Media los monjes para preservar el saber y la cultura mientras las masas guerreaban. Y ahí está, además, como garantía inextinguible, todo el caudal inmenso de cante grabado de que disponemos. De él seguirán emanando, sin duda, nuevas voces y nuevas formas, adecuadamente evolucionadas.

Más peligro corrió el cante durante toda la primera mitad del siglo XX. Entonces sí que pudieron perderse viejos estilos del siglo XIX. ¿Qué fue, por ejemplo, de la auténtica *debla* o de la primitiva *alboreá*? De la primera, tenemos sólo la recreación que de ella hizo Tomás Pavón. Pero, ¿es fidedigna? Aprendida, al parecer, a través del Baboso, ¿quién nos garantiza que es como fue antaño?

De la segunda, carecemos igualmente de información certera; Talega sólo decía que lo que ellos cantaban en las bodas gitanas era *otra cosa*.

Cualquier *cantaor* hoy, incluso los más jóvenes, incluye con frecuencia una toná en sus producciones discográficas pero en la primera mitad del siglo XX estuvieron a punto de perderse. Léase si no a Manuel Ríos Ruiz:

«Parece mentira pero es verdad: hubo una larga época en que las tonás ni se cantaban. Sólo lo eran entre cabales. Corrieron durante cincuenta



años el peligro de caer en un total desuso. ( ) Comprobados cerca de tres mil registros discográficos en pizarra, grabados entre los primeros años del siglo y los primeros cincuenta, solamente hemos encontrado siete martinetes, a cargo de tres *cantaores gachés* y tres *cantaores gitanos*. Los *gachés*: Manuel Centeno, El Tenazas y José Cepero, que grabó dos; los gitanos, El Cuacua, Tomás Pavón y El Gloria. Ni D. Antonio Chacón, ni Manuel Torre, ni Mojama, ni ninguno más, salvo los anotados antes, llevaron sus versiones de tonás a la discografía.» (12)

Hoy no ocurre así. O sea, que no se discurre por tan malos caminos. Y muchos se aferran en nuestros días con todas sus fuerzas a defender y a mantener la autenticidad de los cantes. Como dice Enrique de Melchor, «la pureza del flamenco hay que defenderla a muerte.» (13)

Pero, antes de seguir adelante, lo puro ¿qué es ?

Luis Soler Guevara opina -no sin cierta sorna- del purismo flamenco lo siguiente:

«Enfermedad flamenca en el aficionado cabal.» (14)

Según el diccionario, en su primera acepción, puro es lo «libre y exento de toda mezcla de otra cosa.» Pero tiene también otra segunda: «Que procede con desinterés y honradez en el desempeño de sus obligaciones.» Ésta sería la aplicable en flamenco.

Cuando los grupos musicales de la actualidad se meten a componer y a inventar y cuando las discográficas difunden comercialmente sus productos, ¿proceden con desinterés y honradez? Podría decirse que cuando una casa de discos edita los cantes de Tomás Pavón, Antonio Mairena o José Menese tampoco procede con desinterés porque siempre van en busca de una misma cosa: el negocio. De acuerdo; pero con una radical diferencia: cuando difunden el cante de los tres artistas citados, llamándole flamenco, sí actúan con honradez porque no mienten. Y si no lo hacen con total desinterés, sí es cierto que su interés económico es mínimo porque saben de antemano que venderán poco. Mientras que cuando Antonio Escribano denunciaba páginas atrás la astucia de la firma Ataya, ni la honradez ni el desinterés aparecían por ninguna parte.

Ésa es la pureza fundamental que hay que defender. Porque distinguir luego si el cante es más puro o menos dentro de los artistas cabales, eso es ya cosa de los «inteligentes», como decía El Solitario.

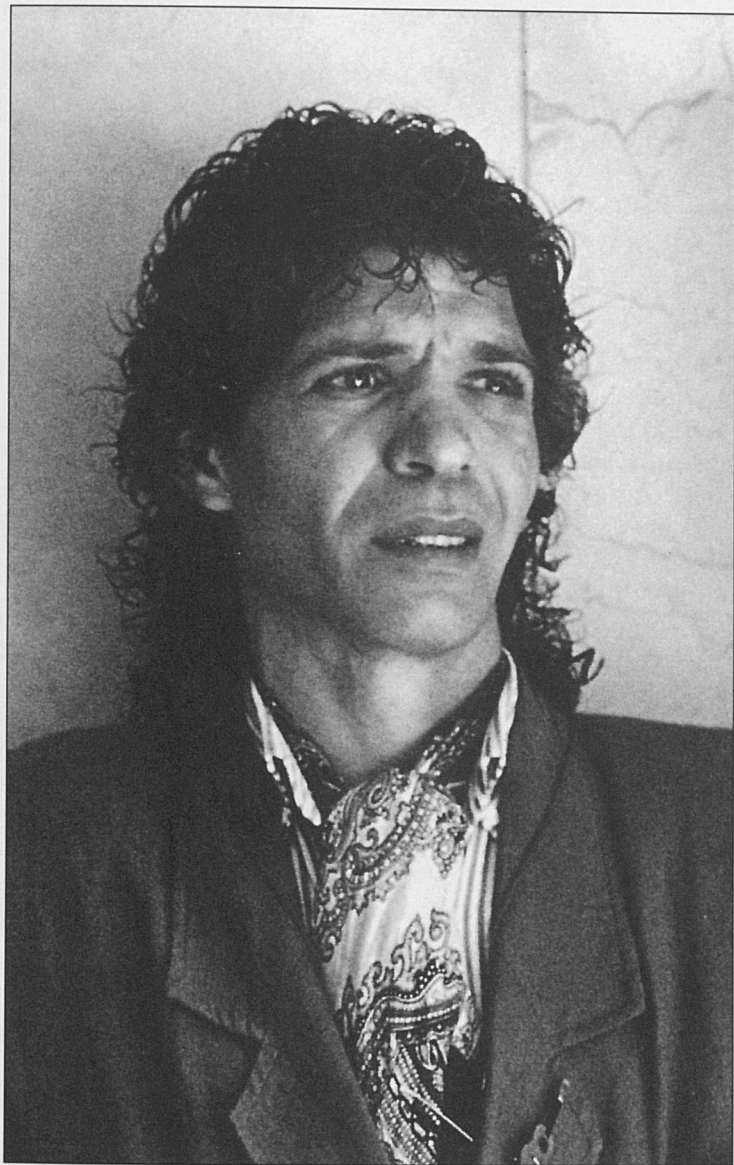
Lo que no se puede -y hoy se hace a cada momento- es dar gato por liebre, llamándole flamenco a lo que no lo es. Alegando, además, que todo se hace para modernizar y actualizar el cante.

Viene aquí al pelo lo que decía Julio Diamante:

«Es sapientísima la sociática demanda de D. Antonio Chacón al preguntar si los señores sabían escuchar. Porque es fundamental que las orejas sepan estar a la altura del cante en lugar de rebajar éste a la altura de las orejas no cabales.» (15)

Pero, claro, en la actualidad, se reivindica la modernización del cante en aras de lo que sea. Y se pone a la, altura, no digamos ya de las orejas, sino de las mismísimas suelas de los zapatos si hace falta.





*La modernización del cante se inicia con Camarón de la Isla.  
(Foto Archivo Cátedra)*



Frente a la avalancha de modernismos que nos invade, no puede sorprender que un clásico como José de la Tomasa manifieste:

«A los *cantaores* ortodoxos algunos nos llaman dinosaurios pero somos necesarios.» (16)

Mucho más sorprendente -al menos a mí, ese efecto me produce- la sinceridad de Jerito, un artista joven que podría ser catalogado como perteneciente a las tendencias del *nuevo flamenco*, cuando dice:

«Quizás el público está empachado de *nuevo flamenco*. Ahora todo el mundo aprovecha la ocasión, ya que salen grupos nuevos flamencos, que a lo mejor ni es flamenco ni es nada. Cualquier grupito que tenga cadencia flamenca, se llama flamenco. ( ) El flamenco es el flamenco y me gusta porque soy flamenco gitano puro. La fusión es otra cosa y hay que llamarle fusión.» (17)

No está nada mal eso de llamarle a las cosas por su nombre..

Claro que, a veces, uno se queda sumido en confusión y no sabe a qué carta quedarse. Creí durante algún tiempo que José Mercé sería el baluarte salvador, el estandarte del flamenco en el comienzo del siglo XXI. Sigo creyendo que es un gran *cantaor* y no voy a criticarle porque prefiera andar jugando a dos barajas. La una ya le dio prestigio; la otra, ahora, le está dando dinero. Cada cual haga con lo suyo lo que quiera. Lo que no entiendo es que, comentando una antología que, según parece, prepara, diga:

«No quiero que se entienda como nuevo flamenco porque eso no existe.» (18) Vale; de acuerdo pero entonces, lo que hace siempre en la segunda parte de sus recitales, ¿qué es? ¿engaña bobos?

Dice que nuevo flamenco no es porque eso no existe. Les puedo asegurar, a todos Vdes y a él también si hace falta, que flamenco viejo no es desde luego. Entonces, ¿qué es? ¿cachondeito, quizás? Que no me venga nadie a decir -ni él tampoco- que es cante festero porque sería un insulto. No a mí sino al cante.

Cuando salga -si sale- la mencionada antología, ya veremos qué tal es aunque uno se pone ya en guardia cuando, además de oírle decir eso de que el flamenco nuevo no existe, le escucha también lo siguiente:

«Iré cogiendo la raíz, la matriz de cada *palo* del cante, pero le daré un aire más fresco, porque estamos en el año 2000.» (19)

Del amanecer y del aire del jerezano ya sabemos bastante. Vamos a ver de dónde sopla el viento ahora, hacia dónde y en qué lío nos mete. Ojalá que sirva para la modernización y la actualización que necesitamos pero sin que se rompan las veletas.

¿Qué hace falta para ello? Quizás bastaría con hacerle caso a José Menese:

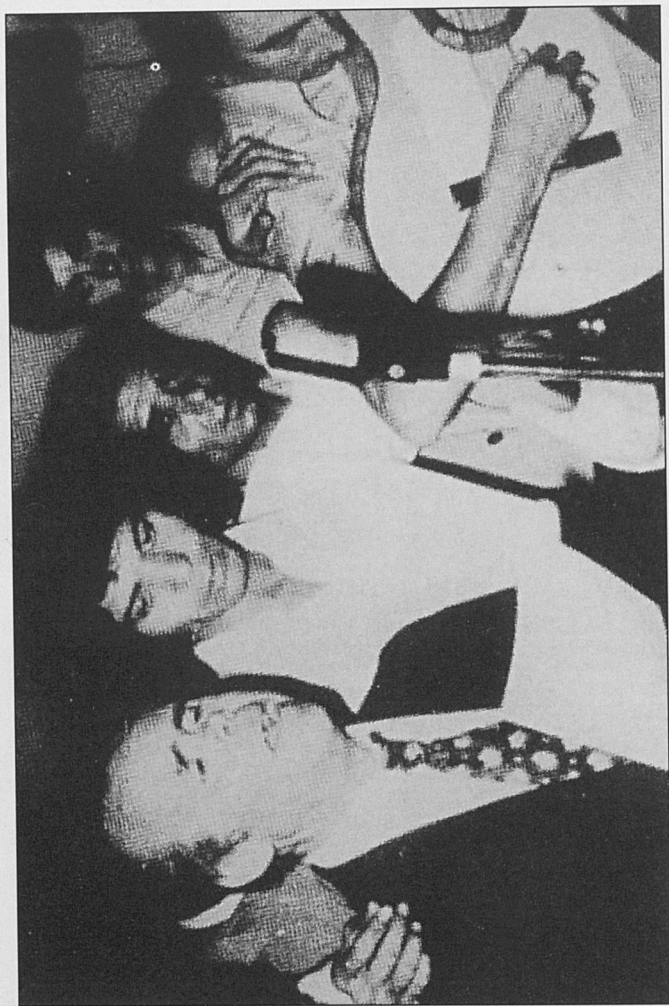
«Yo estoy de historias hasta el último pelo. Lo que hay que hacer es ser honrado y cantar bien.» (20)



## NOTAS

- (1) Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, «Colección de Cantes Flamencos», Imprenta El Porvenir, Sevilla, 1881.
- (2) *Ibidem*.
- (3) Donn E. Pohren, «El Arte del Flamenco», Sociedad de Estudios Españoles, Morón de la Frontera, 1970.
- (4) Ricardo Molina y Antonio Mairena, «Mundo y formas del cante flamenco», Librería Al Andalus, Sevilla, 1971.
- (5) Laura Fajardo Flores, «Cosas de Cádiz», ABC de Sevilla, 23-9-00.
- (6) Serafín Estébanez Calderón, «Escenas andaluzas», Espasa Calpe, Madrid, 1944.
- (7) Miguel Acal, «La mujer en las dinastías cantaoras», «Candil» nº 121, Jaén.
- (8) Luis Caballero Polo, «Historias de Flamencos», Ediciones Giralda, Sevilla, 1999.
- (9) Alfredo Grimaldos, «Seguiriya sublime», «El Mundo», 23-01-00.
- (10) Miguel Acal, «Fernanda y Bernarda de Utrera, hijas predilectas de la provincia de Sevilla», «Candil» nº 124, Jaén.
- (11) Antonio Escribano, «A ese título irreal», «Candil» nº 130, Jaén.
- (12) Manuel Ríos Ruiz, «Ayer y Hoy del cante flamenco», Istmo Ediciones, Madrid, 1999.
- (13) ABC de Sevilla, 05-10-00, pág., 54.
- (14) Luis Soler Guevara, «A vueltas con la Evolución y la Innovación», «Candil» nº 121, Jaén.
- (15) Julio Diamante, «Los cabales opinan sobre la vigencia del flamenco del siglo XXI», «La Caña de Flamenco» nº 23, Madrid.
- (16) ABC de Sevilla, 28-09-00, pág. 52.
- (17) «El flamenco rock no existe, yo fusiono», «Diario de Cádiz», 26-07-00.
- (18) Margot Molina, «José Mercé grabará una antología del cante similar a la de Antonio Mairena», «El País», 17-09-00.
- (19) *Ibidem*.
- (20) Alberto García Reyes, «El Real Alcázar se despidió de la Bienal con la solera del cante», ABC de Sevilla, 07-09-00.





El Chato de la Isla y Camarón: ortodoxia y heterodoxia del cante;  
cantando juntos, en 1973. (Foto Archivo Cátedra)



## ACTITUDES FLAMENCAS: ORTODOXIA Y HETERODOXIA

ALFREDO ARREBOLA

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Se han dado muchas definiciones de lo que es una actitud. Hasta treinta llegan a catalogar algunos autores. La más clásica es la de G.W.Allport: «Actitud es un estado mental y neurológico que ejerce un influjo directivo y dinámico en la conducta humana», es decir, una actitud es una predisposición a pensar, sentir y actuar ante un estímulo social, de manera estable y predecible. Este concepto se ha dado con relativa frecuencia en la historia flamenca, y ha sido, además, causa de diferencias conceptuales del arte flamenco. Por eso, habría que definir, ante todo, qué es flamenco en el campo psicoantropológico y considerarlo semántica y filosóficamente. Hay que procurar, según mi criterio, desterrar tantos estereotipos que nos han transmitido a lo largo y ancho de la historia flamenca. Porque en el flamenco, cualquiera se ha considerado digno para opinar, ¡Qué insensatez!

El cante -lo he dicho muchas veces- no es más que un sistema complejo de vivencias, las cuales se expresan en formas variadas: origen primario de la variedad estilística del flamenco, es decir, en el «estilo» que define al hombre. El cante andaluz, nacido de la miseria y opresión, vivencia telúrica e himno doloroso de la esclavitud moderna, se hace más horrible y lacerado- cf. M.. Urbano en «Candil 11-11» (Jaén, 1980)- cuando sobre él recae la incompreensión y, en no pocas ocasiones, la infamia. Se ha perdido, pues, el «sentido óntico» de lo que debe ser entendido como ortodoxia. Y aquí arranca la dura e incomprendida lucha -payos-gitanos, gitanófilos y gitanófobos: Andalucistas y Gitanistas, idest, tirros y troyanos del arte flamenco.

Un pueblo unido por los indestructibles eslabones del dolor, la angustia, el miedo y el espanto, afirmó el poeta Manuel Urbano Pérez Ortega, no es pueblo que replica, es un pueblo que clama: un pueblo al que no le queda otro remedio que cantar, como ya lo dijera otro Manuel, el sevillano Manuel Machado: «*Cantando la pena / la pena se olvida* (Cante Hondo, 1912).

En el pueblo mal herido que se desangra, y en el desgarró de su grito encuentra su propia esencia cantaora. Esta sería, por consiguiente, la Ortodoxia Flamenca. Quien obre en contra de estos principios cometería una ortodoxia social y, ¡quien sabe!, musical. Mi experiencia me ha hecho ver que el único cante *valido*, de antes y ahora, es el que fluye de unos hombres marginados que conocen su secular deshicha y que no han tenido que pasar por la Universidad para encontrar razones en que fundamentarla: Sabiduría autóctona y milenaria del pueblo andaluz, que don José Ortega y Gasset



reconoció en su «Teoría de Andalucía» (Revista de Occidente, 1927). Sabiduría en coplas de soleares que tan bien expresó el poeta Joaquín Márquez: «Ahora sabes la verdad; / el tiempo que nos separa / le llaman eternidad.// Ya no tengo salvación./ Quiero estar hecho a tu imagen / y que me perdone Dios».-

Algunos flamencólogos -en síntesis- afirman que el cante ha llegado hasta nosotros debido a que los gitanos conservaron en el seno de su raza modalidades de viejos cantables que, de no ser rescatados por ellos, se habrían perdido. Ahora bien. -pregunto yo, como Cantaor- ¿cómo es posible esto, si los gitanos llegaron a España hacia el 1425, establecidos antes en países asiáticos y europeos donde no dejaron ningún vestigio flamenco, y el llamado «fenómeno flamenco» no es conocido hasta el siglo XVIII? Resulta extraño que lo estuvieran guardando 300 años, para enseñarlo después a los andaluces. Por esa misma ley de posesión, ¿han podido los gitanos quebrantar, con relativa frecuencia temporal, la esencia específica de la ortodoxia flamenca?. Repasad, la historia flamenca...

Desde su particular concepción de «pureza», han practicado, según las circunstancias socioeconómicas, una clara y evidente heterodoxia ¿o heteropraxis?, que en ellos significaba una ortodoxia «sui generis». Y hablo sólo del cante, no de cantaores. Un ejemplo típico, y además apodíctico, me lo ofrece la trayectoria histórica y musical de la Bulería: en la mente de todos está grabada la evolución histórica de la Bulería, uno de los cantes más jóvenes pero de mayor repercusión social y simbolismo flamenco.

Hay quien ha escrito, con razón o sin ella, que las etapas evolutivas de los estilos flamencos han sido casi siempre producidas como *quiebro* de la línea recta (Ortodoxia) mantenida por los conservadores, es decir, por el abandono de la pureza que ellos custodiaban. La historia flamenca nos testimonia clara y limpiamente este hecho, por lo que se ha llegado a criticar directrices de genios como Silverio Franconetti que se deslindó de «lo puro» creando ex nihilo formas y giros que hacían olvidar la «línea tradicional». Pero conforme a mi concepto, en el cantaor sevillano no hubo heterodoxia, sino heteropraxis creativa. ¿Por qué? Porque las «formas flamencas» son por naturaleza *evolutivas* en la capacidad creadora de sus intérpretes, máxime cuando estos son verdaderos genios. Silverio lo fue. Por tanto, en la ortodoxia como la heterodoxia deben estar presentes conceptos como «evolución», «creación», «revolución», «pureza», «innovación», «recreación... para ver y comprobar si el flamenco es solamente restos arqueológicos de un pueblo que no tuvo otra salida que cantar -pero ahora, ¿no?- o por el contrario, su riqueza músico-cultural está tan perfectamente fijada que hay que cuidarla como los pueblos forjadores de culturas.

La dificultad estriba, pues, en saber cómo se habla de heterodoxia, de heteropraxis flamencas, cuando no está claro qué es propiamente Ortodoxia, término empleado con valor equívoco. Este fenómeno se da con relativa frecuencia en la investigación flamenca... Llama la atención el poco rigor con que se plantea, por lo general, el problema de la evolución. La cuestión adquiere particular relevancia, ya que no se puede ignorar los numerosos





intentos de innovación -que no es lo mismo que evolución- que se vienen realizando. Desde el llamado flamenco-pop, hasta esa nueva modalidad de ópera flamenca que con indiscutible gusto dramático, en algunos casos, pretende escenificar la misma sustancia de lo jondo., cfr. «Candil, núm. 12 (1980)- cuando no configurar lo que nos atreveríamos a denominar historia apócrifa del flamenco. Ahora bien, quienes actúan así no pueden ser considerados ni «Progresistas» ni «Reaccionarios» porque en el flamenco tales conceptos operan desdibujados y sin apenas significación: hay, pues, una heteropraxis actitudinal o conductual, pero no heterodoxia conceptual, puesto que en sus mentes es «otra forma» de ortodoxia, es decir, aberración histórica del origen último del flamenco.

Debemos partir siempre de presupuestos válidos que nos reporten, al menos, un mínimo de certidumbre: ¿Qué es eso susceptible de evolución? ¿Conocemos, acaso, «lo esencial, lo inmutable, lo óntico» del flamenco? ¿Qué es cualitivamente el arte flamenco? Posiblemente cabría otra interrogante en este incipiente siglo XXI: ¿Hasta dónde la evolución puede producirse para que «lo jondo» siga siendo «Jondo» y no una manifestación artística diferente? Porque, como Cantaor, creo que no debe olvidarse que «lo flamenco» es una forma de ser, idest, «una cultura» que define exactamente al pueblo que lo engendró y lo transmitió como legado histórico. Por tanto, el cantaor que conozca su historia sabe perfectamente que está recordando, en cada interpretación, la «movilidad» de las formas flamencas, y conoce que «eso» es una constante en la historia flamenca. Realizada así esta actitud, podemos comprender que se dan la «evolución y revolución» flamencas en su sentido semántico, filosófico e histórico plenamente, porque el flamenco jamás ha sido una «música estática», y no lo es porque su expresión musical, relacionada siempre con la capacidad artística del intérprete, está fundamentada en las continuas vivencias de los cantaores, quienes manifiestan, en última instancia, las propias de la sociedad en la que están inmersos.

En este sentido, el poeta e investigador flamenco, Félix Grande -cfr. *El olivo*, núm. 14, pág. 39- nos dice: «... Desde el nacimiento de este arte, los grandes creadores del flamenco, los que han convertido unos cuantos sobrecogedores lamentos iniciales de finales del siglo XVIII en una de las presencias musicales y coreografías más emocionantes y complejas del mundo, han coincidido en mantener ante su arte dos actitudes que son prácticamente dos leyes: de un lado, profundo conocimiento, gratitud y respeto por las conquistas de la tradición y, de otro lado, una radical desobediencia ante las admoniciones del purismo» (heterodoxia generativa procedente de una heteropraxis positiva).

Volveríamos, pues, al concepto epistemológico de ortodoxia. No obstante, hay que señalar que hacemos referencia a una forma de expresión humana de amplísimas emociones y, por tanto, difícilmente objetivable, pero si no dilucidamos este concepto, resulta ambiguo nombrar la evolución. Por ello, con el respeto máximo a mis compañeros, no puedo callar -como Cantaor- la pena y el rechazo que me produjo la actuación de un renombrado cantaor precisamente en la televisión, el medio de mayor difusión. Pues bien, en esa



forma de cantar y de ser acompañado, yo no vi ninguna «evolución», ni la más mínima «revolución musical» e histórica: todo se reducía a una amalgama de melos musicales compuestos desde los inicios. ¿A qué tanto cacareo, a qué tanto nombramiento? ¿Qué nos enseñó que no supiéramos? Posiblemente se debiera a la supina ignorancia de los que quieren acercarse al flamenco como «puristas innovadores». Y de eso, nada. La música jonda del flamenco tiempo ha que se compuso por aquellos inolvidables creadores. Seguir fielmente sus huella, aportando vivencias propias, ecos personales, etc., etc. es una heteropraxis creativa que sigue las líneas ópticas de la ortodoxia: fijación canónica ya establecida. Clara y llanamente lo digo, o mejor, lo siento: todo cantaor puede estar siempre creando/evolucionando, si sabe asimilar y expresar «lo tradicional/lo ortodoxo» antropológica y musicalmente considerado. Así cualquier cantaor podrá manifestar satisfactoriamente los rasgos definitorios del flamenco, y nunca se bañaría dos veces en las mismas aguas. Porque el flamenco es inconmensurable, más extenso aún que «lo flamenco».

El flamenco estará siempre donde sepan, puedan y quieran los grandes artistas de talento y libertad, porque sólo ellos conocen y expresan debidamente «lo flamenco» que no deja de evolucionar, pero mirando a lo ortodoxo tradicional.

Algo así como «no confundir libertad con libertinaje». Convencido, pues, plenamente de esta actitud, quisiera no equivocarme: los ensayos para abrir nuevos horizontes al flamenco no han sido muy afortunados. No sólo porque rezuman poco a la raíz, sino por venir motivados por un objetivo falso y peligroso, como era el ampliar el campo de receptores del flamenco, incorporar nuevos públicos sensibilizados a formas genéricamente bellas de expresión pero no sintonizados a esa tesitura específicamente jonda a la que se llega a través del apasionamiento hacia unos hombres, hacia una tierra y por el camino del respeto a una cultura que lleva el estigma de autóctona y milenaria. Ejemplo claro fue el «New Hondo» de El Turronero (Belter, 1980), cuyas actitudes musicales tendían hacia la despersonalización del cante: heteropraxis degenerativa/negativa, que atentaba al fundamento y esencialidad de la ortodoxia que conlleva el cante.

Al hablar de heterodoxia y heteropraxis -lo comento como simple nota- se unen en la misma denominación del cante, entonces ¿por qué, pues, flamenco y no gitano andaluz o, mejor aún, andaluz gitano? Pienso que no habrá dificultad alguna en admitir que «lo andaluz» es anterior a «lo gitano». Porque el calificativo andaluz gitano podrá ser o no el más adecuado, pero al menos nombra a nuestra tierra. En tanto que lo de «cante flamenco» no lo nombra y, por supuesto, levantó un reguero de tinta en averiguar su procedencia. Es cierto, asimismo, que en la actualidad se admite, y hasta parece bien, el término flamenco, aunque hay que reconocer que se trata de una palabreja polisémica y totalmente ajena a nuestro idioma. Y puesto que hablamos de ortodoxia, ¿por qué los investigadores (¿flamencólogos?) sólo se preocuparon de averiguar su procedencia, y casi ninguno reivindicó el término de Cante Andaluz? Habría sido más lógico. Esto, para mí, es una auténtica heterodoxia, pero negativa.



En cuanto a la «innovación» como afectación/asunción de instrumentos ajenos al flamenco en un intento de poner por encima del cante una nueva formulación musical, es también una heteropraxis degenerativa. Es decir, supeditación del cante a la guitarra. ¿Qué es, pues, el cante? Según los presuntos «innovadores», un instrumento supeditado a la composición musical. Ya no es el sujeto de la oración flamenca, sino un complemento de la misma. Todos sabemos que la guitarra fue posterior al cante. Por tanto, se ha subvertido la «esencia» del cante: éste permanece en razón de la composición musical. He aquí un claro ejemplo, para mí, de heterodoxia flamenca, no de heteropraxis degenerativa, puesto que la guitarra ha alcanzado una extraordinaria y sublime perfección. Habrá, pues, una heteropraxis positiva.

Sabemos que en la historia de las artes y el pensamiento siempre se han dado tendencias diversas, que lejos de empobrecer la faceta humana de que se ocupaban (Filosofía, Literatura, Antropología, etc.), la enriquecieron con sus visiones particulares. Un ejemplo claro fue el Renacimiento que adquirió su denominación exacta porque recogió la herencia total grecolatina: «El hombre es la medida de todas las cosas», que tan acertadamente concibieron los griegos. De ahí bebió todo Occidente. El arte flamenco (Cante, Baile, Toque) se encuentra en una línea parecida a las ideas renacentistas. En sus primeros pasos se daba el fenómeno de superación de los discípulos respecto a sus maestros: heteropraxis creativa en la línea de la ortodoxia tradicional. En la actualidad, en cambio, no podemos pasar por ello, en relación a la «Normativa flamenca/Ortodoxia», actitudes que han originado fuertes polémicas, como, entre otras, la evolución e innovación. Se ha dado, ciertamente tal hecho, pero olvidando la normativa específica del arte flamenco. En este sentido, así se expresa Luis Soler Guevara: «Ambos términos sirven de argumento para ofrecer una actitudes que dan pie a desavenencias, incluso enemistades entre las distintas sensibilidades que se manifiestan en el mundo del flamenco. Conviene no perder de vista que ambos términos, aún no siendo sinónimos, contienen elementos comunes nada identificables con las nuevas corrientes de lo que se ha dado en llamar flamenco-fusión, flamenco de consumo, nuevo flamenco o seudoflamenguismo, términos estos que si están en la órbita de las corrientes más comerciales y experimentalistas de nuestro arte», cf. R. Candil, 121, pág. 3371 (Jaén, 1999).

Me parece que esta polémica sobre el desarrollo del flamenco, arte vivo y sujeto -cómo no- a cambios y transformaciones en el tiempo, tiene su punto de arranque en el desconocimiento e ignorancia de aspectos esenciales y, desgraciadamente, en determinados intereses de los mismos polemistas, es decir, en la osadía y protagonismo; o, si se prefiere, en la ignorancia de lo que es realmente la ortodoxia flamenca, lo cual ha engendrado actitudes con tintes incluso racistas. Creo que esta idea no es ajena a los estudiosos, como tampoco desconocen que el flamenco, considerado como *Arte*, está sujeto a las presiones de los tiempos. Su evolución y desarrollo han conformado etapas y formas diferenciadas de lo que realmente fue en sus inicios: *Proceso natural de la historia flamenca*.





Habría que revisar otro concepto muy presente en la historiografía flamenca: «el purismo» que, según Luis Soler Guevara, es «enfermedad flamenca en el aficionado cabal». En el campo flamenco, conforme a mi experiencia, se trata de un concepto sumamente subjetivo y peligroso en cuanto que está siempre relacionado con la persona que juzga la acción. Un caso claro y fehaciente podría ser la comparación entre Manolo Caracol y Antonio Mairena. Al primero, posiblemente por su especial «rajo», se le suele considerar como «puro», aunque heterodoxo, mientras que al segundo, como «un clásico» de la ortodoxia.

Se dice que «lo puro» es aquello que está exento de mezclas, mientras que «el purismo» es simplemente una actitud del purista. Sin embargo, «lo puro» como concepto también es relativo, en tanto que los cuerpos nunca permanecen en su estado natural: todo está sometido a cambio y transformación en el tiempo y en el espacio: el «Panta Rei» de Heráclito o «L'evolució crèatrice», de H. Bergson. En el campo flamenco, no obstante, hay que señalar que el concepto de «lo puro» se ha identificado comúnmente con el calificativo de «inmovilista». De aquí surge el binomio: «purismo» es igual a «inmovilismo» y viceversa. Por consiguiente, Antonio Mairena sería un «inmovilista», Manolo Caracol, un «revolucionario».

Particularmente, no estoy de acuerdo con esta hipótesis, ya que conozco bastante bien la obra de ambos geniales artistas. Creo que tanto Mairena como Caracol fueron dos auténticos renacentistas: ambos bucearon en los orígenes de la Andalucía flamenca, aunque con diferente incidencia. Hay que señalar que tal idea puede ser extensiva a otros muchos cantaores, guitarristas y bailaores: Tomás Pavón, Aurelio de Cádiz, Paca Aguilera, Cojo de Málaga (Cantaores); Niño Ricardo, Melchor de Marchena, Sabicas, Paco de Lucía (Guitarristas), o Juana la Macarrona, Pastora Imperio, Carmen Amaya, Antonio, Matilde Coral (Bailaores).

Practicaron, ciertamente, una heteropraxis creativa, en la misma línea de Silverio, Juan Breva, Ramón Montoya, Diego del Gastor, etc., etc. Es decir, evolucionaron sobre lo ya hecho sin olvidar la ortodoxia tradicional: Razón última/metafísica del ser flamenco.

Sólo quisiera, ahora, ceñirme, por mi condición de intérprete, al cante que no es más que una cualidad expresiva, y por él manifiesto la necesidad de comunicar, valiéndome de la materia, de la imagen o del sonido, «lo material» y «lo inmaterial». Esto es, el *ser ontico* de un pueblo que encontró en el Arte Flamenco la libertad espiritual y la catarsis o purificación de su continuo padecer.

Por tanto, recoger y transmitir esa herencia -que forma parte del acervo cultural del pueblo andaluz gitano, en distintas versiones y sentimientos- constituirá *la única verdad apodíctica del arte flamenco*, ya que no todo lo que se inventó en el siglo XVIII y XIX (siglo de oro, éste último) entró a formar parte de la herencia, ni todas las experiencias actuales lograrán alcanzar «el valor» heredado (sentido filosófico del término «valor», en psicología social y evolutiva) para entrar a formar parte de lo que entendemos, en lenguaje crítico e histórico, del concepto «*el flamenco*» y «lo flamenco».



# ANTONIO CHACÓN FERRAL (AN-CHA-FE) PRIMER FLAMENCÓLOGO JEREZANO

JUAN DE LA PLATA  
CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Fue un pionero del andalucismo militante y amigo personal del padre de la patria andaluza, Blas Infante. Estuvo en América y, cuando volvió de Buenos Aires, en diciembre de 1932, se afincó en Jerez, su tierra natal, dedicándose de inmediato a escribir y a practicar una intensa vida cultural, como miembro muy activo del Ateneo Jerezano, que presidiera el escritor y gran defensor del flamenco, Tomás García Figueras.

Los artículos que llegó a publicar, tanto en la "Revista del Ateneo", como en la prensa local, Antonio Chacón Ferral, los firmó todos, siempre, con el seudónimo formado por las primeras sílabas de su nombre y apellidos: "An-Cha-Fe"; destacando como un avanzado pionero de la investigación flamenca y un defensor a ultranza del cante jondo.

Chacón Ferral, no era pariente de su paisano, el gran cantaor don Antonio Chacón, pero lo admiraba más que a nadie. Hasta el punto de que cuando el maestro falleció, gracias a su homónimo, el Ateneo le dedicó, en 1933, un gran homenaje, en el antiguo Teatro Eslava, en el que intervinieron los poetas José María Pemán y Julián Pemartín, además de numerosos artistas jerezanos.

Chacón Ferral era también poeta, buen orador y, como buen aficionado jerezano, por si fuera poco, sabía cantar, haciéndolo bastante bien.

Así es que, auténtico pionero de la flamencología, llegó a dar varias conferencias sobre el arte flamenco, en la sede del Ateneo Jerezano y cada una de ellas la ilustró con su cante, acompañado a la guitarra por el gran maestro Sebastián Núñez. Estas conferencias fueron muy celebradas en los ambientes flamencos y culturales de su ciudad; revelándose como un adelantado de la moderna flamencología y siendo, por tanto, cronológicamente, el primer flamencólogo jerezano.

Pero, además de todo esto, de escribir y hablar de flamenco, de saber cantar y promocionar el flamenco, de exaltar la figura magistral de su ídolo don Antonio Chacón, este escritor, poeta y ateneísta de pro, en un poema que



*Antonio Chacón Ferral (AN-CHA-FE)  
(Única fotografía conocida. Año 1920)*





publicó en la revista "Xerez en Fiestas", álbum de propaganda de la Feria de Jerez de 1936, demostró ser, además, un profeta y un adelantado de su tiempo, de esta moderna ciencia que llamamos flamencología que aún no había nacido y que, salvo las conferencias de Federico García Lorca; los escritos y trabajos del maestro Manuel de Falla, en torno al Concurso de Granada de 1922 y algunos poemas y artículos de Tomás Borrás, José Carlos de Luna - descendiente de jerezanos, por cierto -, Blas Infante y algún otro, bien poco era lo que se había hecho hasta aquel momento, en el terreno de la investigación y los estudios sobre dicha materia.

El poema, titulado "Chacón, el de la voz de diamante", fechado por su autor, en Jerez, el 5 de abril de 1936 - que reproducimos en su integridad, en este artículo - resulta totalmente desconocido de los modernos investigadores. Y, aunque el poema no sea nada del otro mundo, sí nos vale más por lo que dice, que como lo dice; por eso, si analizamos su texto, en el comienzo del mismo, ya Chacón Ferral nos indica, en los primeros versos, conocer y seguir las teorías de su maestro y amigo Blas Infante, cuando escribe:

Canto del "fela-mencú"; canto del dolor sonoro;  
Canto de resignación, engarzada en melodía.  
Canto del verbo cristiano, preñado en eco moro.

Luego, se nos aparece el Chacón andalucista que nos habla, versos más abajo, de los "*doctores verdaderos*" que habrán de sacar a la patria andaluza de las sombras y el olvido; haciendo caso omiso de necesidades y leyendas falsas; arrancando la maleza que cubría su historia, e iluminándola "*con hogueras de verdades*"; hasta conseguir hacer brillar, para siempre, "*nuestro claro sol luciente*"...

"y se cambie Cenicienta la estameña por brocado;  
cuando tenga Andalucía su estructura transparente,"...

Es decir, cuando algún día llegara la autonomía tan deseada por Blas Infante y por él mismo, junto a los primeros luchadores de un andalucismo militante, para que Andalucía recuperara su grandeza histórica y no siguiera siendo la Cenicienta de España.

Y es, aquí, cuando viene la gran premonición, el presagio profético del poeta y primer flamencólogo jerezano, cuando asegura convencido que, entonces, y solo entonces:

"Cante jondo", serás visto con respeto, y estudiado  
por los más sabios varones, en tu forma y en tu entraña;  
en tus letras y en tus sonos; en tus quejas y en tus gritos;  
y dirán como eres algo de la médula de España;  
nervio magno en el sistema de sus nervios infinitos.



## Chacón, el de la voz de diamante

Canto del «fela-mencú»; canto del dolor sonoro;  
canto de resignación, engarzada en melodía.  
Canto del verbo cristiano, preñado de un eco moro.  
Bálsamo para el pesar lejano de Andalucía.  
En la rara maravilla de tu aljofar secular,  
donde se traman los hilos de los más altos cantores,  
puso mi tierra de vinos lo más puro del solar;  
lo más rico en tu riqueza; ¡el mejor de los mejores!  
Cuando, tiempos adelante, los doctores verdaderos,  
se abran paso entre las sombras de estulicias y leyendas;  
cuando limpien de malezas los auténticos senderos,  
e iluminen con hogueras de verdades nuestras tiendaz;  
cuando brille en las Historias nuestro claro sol luciente,  
y se cambie Cenicienta la estameña por brocado;  
cuando tenga Andalucía su estructura transparente,  
«Cante jondo», serás visto con respeto, y estudiado  
por los más sabios varones, en tu forma y en tu entraña;  
en tus letras y en tus sones; en tus quejas y en tus gritos;  
y dirán como eres algo de la médula de España;  
nervio magno en el sistema de sus nervios infinitos.  
Y será, en aquellas horas de Verdad resplandeciente,  
recordada la figura de tu apostol más amante;  
el que puso, tierra mía, su gárganta sorprendente,  
para darte cataratas de lamentos de diamante.

ANTONIO CHACÓN FERRAL  
(An-Cha-Fe)

Xerez 5 de abril de 1936.



El eminente cantador de flamenco D. Antonio Chacón, a quien Jerez rendirá homenaje en su Feria, rotulando con su nombre una de sus calles.



Antonio Chacón Ferral (An-Cha-Fe) estaba viendo ya, en 1936, un claro futuro para nuestro cante jondo, para el arte flamenco de Andalucía, en definitiva, hasta entonces muy denostado y menospreciado; considerado como quincalla de tres al cuarto, cuando realmente era y es, como bien dijo Falla, uno de los tesoros más grandes de la música europea.

Y Chacón, investigador, conferenciante, poeta y cantaor él mismo, que había experimentado, en su larga estancia en Argentina, que el cante de su tierra había sido para él, "*Bálsamo para el pesar lejano de Andalucía*", estaba convencido de que, algún día, cuando su tierra andaluza recuperara toda su grandeza histórica, cuando recuperara su "*Verdad resplandeciente*", sería visto con respeto y estudiado "*por los más sabios varones*"; es decir, por verdaderos eruditos, por investigadores no solo aficionados, sino científicamente preparados para ello; por estudiosos, por historiadores objetivos y nada apasionados; por analistas que habrían de profundizar "*en tu forma y en tu entraña; / en tus letras y en tus sonos; en tus quejas y en tus gritos*".

Precisamente, tal como hoy se está haciendo; y coincidentemente, en la misma tierra donde Antonio Chacón Ferral (An-Cha-Fe), nació. Y donde escribió, investigó, habló y cantó, a favor del cante de su patria andaluza, a la que él tanto amó y supo defender, aquí y en Argentina.

Desgraciadamente, son muy pocos los datos que se tienen de este pionero de la flamencología jerezana. Un hombre que debió morir todavía joven, del que apenas se tienen más referencias que las que nos hablan de su actividad ateneísta y de su lucha por el andalucismo, junto a su admirado Blas Infante.

Nada se sabe de los motivos que le llevaran a residir, durante cierto tiempo, en Argentina; pero sí que embarcaría de vuelta a España, en Buenos Aires, el 15 de diciembre de 1932; llegando poco después a Jerez; pues se tienen noticias de que a su vuelta ya reside en su ciudad natal; que estaba casado con doña Carolina Barroso Ramírez y que tenía un hijo, llamado Antonio, el cual se había aficionado a cantar tangos, al vivir algún tiempo en Argentina, junto a sus padres; ya que según "Diario de Jerez" de 18 de marzo de 1933, "*Antonio Chacón Barroso, hijo de Antonio Chacón Ferral, cantó en el Instituto el tango de Gardel*" *Tomo y obligo* de la película "*Luces de Buenos Aires*", al parecer con motivo de una fiesta escolar.

Chacón Ferral debió marcharse muy joven a Buenos Aires, pues en 1920 ya tenemos referencias de que residía en Argentina, según noticia aparecida en la revista "Blanco y Negro", dando cuenta de la aparición de su libro de poesía "Azulejo moruno", con la cual se insertaba la única fotografía que conocemos de dicho autor, que nos sirve para ilustrar este breve trabajo, sobre su figura de flamencólogo, totalmente desconocida de las nuevas generaciones, porque su obra publicada se limitó apenas a algún libro de poemas, y a desperdigados artículos sobre diversa materia, en las prensa local jerezana y en la "Revista del Ateneo".

El Ateneo Jerezano desapareció, para siempre, con sus archivos y riquísima biblioteca, incautado por la Falange, al comienzo del glorioso Alzamiento Nacional. Y con él desapareció, también, cualquier otra posibilidad de





rastros que hubiéramos podido encontrar, en sus archivos, acerca de la labor intelectual sobre el flamenco de Antonio Chacón Ferral (An-Cha-Fe). Por otra parte, no hemos encontrado parientes que le sobrevivan, aunque algún descendiente, algún nieto al menos, debe de tener. No obstante, la obra, aunque breve, bien profética sobre los estudios flamencos actuales de este intelectual jerezano nos parece realmente interesante. Hasta el punto de que podemos considerarle el primer flamencólogo jerezano. Un verdadero precursor de la Cátedra de Flamencología, ya que, en una de sus conferencias sobre flamenco, ilustradas por su propio cante, sabemos que pidió públicamente la creación de un "museo del cante jondo".

Este museo, curiosamente, cuando aún se ignoraba esta petición, y aún la existencia de este autor, fue creado por la Cátedra de Flamencología jerezana, en 1971, y autorizado su funcionamiento por el Ministerio de Educación y Ciencia, como Museo del Arte Flamenco, con fecha 23 de diciembre de 1972 (B.O.E. de 10-I-73). Aunque, desde entonces a la fecha, la Cátedra aún no haya podido consumir completamente tan ambicioso proyecto, al carecer de las más elementales ayudas oficiales e institucionales, para ello.

Con este artículo, únicamente queremos reivindicar para la moderna Flamencología, la figura de este desconocido y modesto escritor y poeta, conferenciante y cantaor ocasional, al que podemos considerar, con toda justicia y los máximos merecimientos, como el primer flamencólogo jerezano; para el que la Cátedra de Jerez hace tiempo que tiene pedida la rotulación de una calle con su nombre, en la ciudad que le vio nacer.



---

**HOJAS SUELTAS DEL FLAMENCO SALVADAS DEL OLVIDO**

---

**I) LOS CANTARES ANDALUCES**

M. DÍAZ MARTÍN (DE «AIRES DE MI TIERRA». 1890)

**II) ALMUERZO A BORDO DEL \*\*\***

CARLOS DEMBOWSKI (DE «DOS AÑOS EN ESPAÑA Y PORTUGAL DURANTE LA GUERRA CIVIL. 1838-1840»)

**III) «EL VIAJE A ESPAÑA»: FLAMENCO EN  
JEREZ Y SEVILLA**

FEDERICO GARCÍA SANCHIZ

**I) LOS CANTARES ANDALUCES**

M. DÍAZ MARTÍN

(DE «AIRES DE MI TIERRA». 1890)

Analizados seria y desapasionadamente los cantares del pueblo, hay que admirar en ellos la valentía del apóstrofe, la ternura del requiebro, la mortífera incertidumbre de la duda, la ansiosa vaguedad de la esperanza, los pálidos matices de la pena, la ruidosa alegría de la juventud, los sublimes arrebatos de la desesperación, los dulces deliquios del amor correspondido, la fría verdad de la experiencia, la engañosa confianza de los enamorados, la desgarradora amargura del desengaño, la delicada poesía del recuerdo, el cinismo de la degradación, el débil, profundísimo lamento de la inocente desgracia...

¿A qué seguir? Ofrecen con sorprendente laconismo y con matemática exactitud un acabado compendio de la vida humana, con sus ilusiones y sus luchas, sus grandezas y ruindades, sus arrojos y desfallecimientos, sus anhelos y desengaños, sus alegrías y tristezas, todo confuso, mezclado, revuelto, muerte que engendra vida y vida que sustenta con la muerte, renacimiento y transformación de todo lo que existe. Ecos sublimes, por punto general, que resuenan constantemente en nuestros oídos, se graban en nuestra memoria, y acaban por penetrar en nuestro corazón, donde hallan cariñoso albergue por todos los días de la vida.

La copla que se canta en los dorados alcázares de los reyes y en las humildes cabañas de los pobres, el cantar que, a fuerza de vivir en boca de

---



todos, pierde a su padre y pasa a ser hijo adoptivo de cuantos hablan una misma lengua, es una improvisación, producto acaso de largas vigiliass, pero arranque espontáneo y chispa de sentimiento o de ingenio que brota al calor de una idea que suele dominar al poeta sin percatarse de ello en muchas ocasiones.

Y es que el artista poderosamente estimulado, canta siempre lo que siente lo que le afecta de cerca o lo que le hiere más de verdad; pudiendo decirse que la copla es algo que, rebosando del corazón y no cabiendo en el cerebro, se viene a los labios buscando en el espacio infinito de la conciencia universal, digno asiento de su colosal grandeza.

¡Qué maravilla! Unas cuantas palabras convertidas en tres o cuatro versos, son cantadas por millares de bocas y escuchadas por millones de oídos, y van de pueblo en pueblo y de casa en casa, visitando las más poderosas inteligencias y las más privilegiadas gargantas, dejando en todas partes, algo de su divina inacabable esencia y atraviesan los mares venciendo el poder de las olas y de los elementos desencadenados y llegan, sin temor de naufragio, al otro mundo, donde vuelven a verse paseadas en triunfo por las ondas sonoras y retratadas por una eternidad en las máquinas fotográficas del pensamiento, o sea en los oídos de cuantos tienen la dicha de escuchar tan inapreciables tesoros de armonía.

Una buena copla, vence las distancias, el tiempo, el interés... vence... hasta a la ignorancia. Que no hay fuerza que resista a una verdad poéticamente sentida y artísticamente expresada.

Por punto general, puede decirse que los cantares que compone o se apropia el pueblo son en su inmensa mayoría afectivos. Ilusiones y esperanzas; recuerdos y desengaños, quejas y desdenes, juramentos, requiebros y maldiciones, la familia, la patria, la religión, la libertad, todo lo que se quiere y lo que se cree, es constante argumento para que jamás esté ociosa la musa popular.

Al calor del sentimiento nace una idea, se desarrolla en el entendimiento y allí vive sin forma, hasta que en un momento determinado, una circunstancia cualquiera, acaso un ínfimo detalle, le da cuerpo, la viste con las galas de la imaginación, la adorna con las flores de la poesía y resulta una copla, como dice el pueblo, un cantar, según los eruditos, un poema en cuatro versos, cuyas bellezas no se pueden apreciar, como es imposible medir lo infinito. Así, la sublime alteza del asunto y lo original del ingenioso parto, explican la portentosa facilidad que pasma, el exacto eslabonamiento que vence al más riguroso análisis, la gigantesca valentía del pensamiento y los innumerables primores de expresión que se notan en estas producciones, que suelen ser la desesperación de no pocos poetas cultos.

La copla tan bien engendrada y tan felizmente nacida, se desenvuelve en una serie de relaciones, de cuyo número e importancia depende casi siempre su vida y su fortuna, cuando no su trascendencia. Por ejemplo: si tiene solamente por objeto fijar un accidente particularísimo, desprovisto de importancia, claro es que ese cantar será *como el heno, a la mañana verde, seco a la tarde*, que dijo el poeta; pero si, por el contrario, son buenos, potentes los motivos ocasionales, si fueron utilizados por una inteligencia clara y por una





imaginación brillante, si tuvo la fortuna de desarrollarse en un medio excelente, si logró que le sirviese de trompeta de la fama un cantaor como *el Fillo*, puede asegurarse que el cantar, en tales condiciones presentado, vencerá al tiempo, sobrevivirá con mucho a la generación en cuyo seno apareció.

## II) ALMUERZO A BORDO DEL \*\*\*

CARLOS DEMBOWSKI (DE «DOS AÑOS EN ESPAÑA Y PORTUGAL DURANTE LA GUERRA CIVIL. 1838-1840»)

CÁDIZ, 3 DE SEPTIEMBRE DE 1838.

Ayer he almorzado a bordo del buque almirante de la escuadra francesa. ¡Qué hombre más original y amable es el capitán! A pesar de su peluca, de tener una pierna y una mano lisiadas, es todavía modelo de la antigua galantería francesa, que se pierde como tantas otras cosas buenas. La *Bolerina*, bailarina del teatro de Cádiz, acaba de hacerle perder la cabeza con la gracia que despliega bailando la cachucha, y por poco que sepa hacer obtendrá de él cuanto quiera. El lunes ha ido a visitarle a bordo con una tía y media docena de tíos y de primos. El capitán, que no la había visto sino a las luces del teatro, no la conoció al principio, y le preguntó a qué señora tenía el honor de recibir.

-¿Cómo, señor galán -respondió despechada la bailarina-, no me conocéis? Soy Dolores la Bolerina.

A estas palabras, el enamorado capitán lanza un grito de alegría; da la orden a los músicos, que comían el rancho debajo del puente, de venir a tocar la cachucha, y obliga a Dolores a que repita esta danza embriagadora, ante la cual ha sentido escapársele el corazón, mientras almorzábamos, a un viejo marino inglés, con esos rodeos de frases especiales de los ingleses cuando hablan francés. Los dos capitanes se trataban de criminales, se mostraban los retratos de sus esposas ausentes; exhumaban suspirando los recuerdos de sus calaveradas cuando eran alféreces de navío; se hacían, contando por los dedos, singulares confidencias, y bebían, en fin, en todo momento a la salud de la Bolerina. Después de tomar el café se habló de marina, y los ingleses alabaron la de los franceses. Estos se mostraron muy agradecidos, y dijeron tener más etiqueta y menos disciplina que sus vecinos de ultramar. Atribuyéndolo primero a la Restauración, que para hacer tolerar sus capellanes a bordo de los buques, aflojó los lazos de la disciplina; luego, al detestable sistema de los sustitutos, que no daba a las tripulaciones más que gentes de moralidad muchas veces dudosa, y en general muy malos marinos; por último, a las ideas de insubordinación resultantes del movimiento revolucionario de julio. Cuando se estaba hablando se avisó la llegada del bote del coronel británico:



-¡Pronto, izad el pabellón inglés -exclamó el capitán, interrumpiendo su disertación-, y que toquen el *God save!*

Pero el pabellón de San Jorge no se encontraba; se dispuso el pabellón toscano de modo que no mostrarse sino el encarnado del borde, y la recepción fue de las más cordiales.

Por la parte del mar la ciudad de Cádiz se presenta tan blanca, que en un día de buen sol podría creerse que estaba hecha de porcelana.

Magníficas fortificaciones, el castillo de San Luis, la Cortadura, que ocupa el istmo, la Torre goda, por último una triple fila de bastiones y de fosos, la hacen inexpugnable del lado de tierra. Los paseos de la Marina ofrecen lugares deliciosos, donde las bellas y vivarachas gaditanas van a tomar el fresco después de comer, para reunirse más tarde en la plaza de San Antonio, que es entonces un delicioso lugar de reunión nocturno.

Cádiz tiene hermosas calles con numerosas tiendas llenas de artículos de contrabando, y sus sastres y zapateros gozan de gran fama en España. Los mozos de cuerda y los limpiabotas son casi todos gente de América notables por lo negro de la piel. En las casas, que están lejos de valer lo que las de Sevilla, el delicioso patio andaluz es sustituido por una galería que corre toda alrededor a la altura del primer piso, y por lo común también adornada con porcelanas japonesas y artículos de Manila que podría uno creerse en un bazar chino. En la ciudad hay dos teatros; la comedia española y la ópera italiana se representan alternativamente en el Principal, el del *Balón* da de día piezas populares, y el baile popular es repetido con una gracia capaz de satisfacer a los más exigentes. Otra diversión que el viajero no debe desdeñar aquí es ir a oír a los gitanos cantar playeras en el barrio que ocupan, entre la cárcel y la Puerta de Tierra. Desde el punto de vista histórico, conviene sepáis que Cádiz fue fundada por los tirios, conquistada por los romanos, saqueada en 1596 por los ingleses, que, para que nada faltase a su dicha, la bombardearon también en 1800. Lugar de residencia de la Junta nacional en 1810, Cádiz vio una escuadra francesa rendirse prisionera en su magnífica bahía. En 1811 fue salvada por el duque de Alburquerque, y el año siguiente la Constitución que se llamó de 1812 fue discutida por las Cortes entre el estruendo del cañón francés. Desde dicha época, el espíritu *exaltado* ha subsistido en Cádiz, gracias a lo que sufre el comercio, privado ahora de la inmensa salida que le ofrecían las colonias de América, y reducido a expediciones de contrabando que sólo aprovechan a los ingleses, o bien al cabotaje costero.

Para acabar con Cádiz, en tanto las piadosas larguezas de los fieles abren al culto una nueva y magnífica catedral, la revolución desaloja los antiguos conventos para hacer de ellos establecimientos de utilidad pública. El de San Francisco de Asís está ya transformado en una Escuela de Bellas Artes sostenida por el comercio. Un Hércules gigantesco ha sustituido a la estatua del santo, que en otro tiempo decoraba la entrada del convento, y la plaza misma ha cambiado su nombre por el de Mina.



### III) «EL VIAJE A ESPAÑA»: FLAMENCO EN JEREZ Y SEVILLA

FEDERICO GARCÍA SANCHIZ

ANDALUCÍA, 1929. JEREZ.- DISERTACIÓN SOBRE EL CANTE JONDO

«No siento en *er* mundo más  
que tener tan mal *sonío*  
siendo de tan *güen* metal».

Si el *cante jondo* encarnase por maravilla, podría decir de sí mismo lo que reza la copla que antecede, y que está sacada del repertorio del género, variedad de las *soleares*. ¿Que es el *cante jondo*? Un rito cerrado de la plebe, que se celebra en las borracherías y en presidio, y el cual las gentes civilizadas se burlan con sarcasmo, parodiando entre risas la música y la letra, ambas tristísimas hasta la desolación. Esto venía ocurriendo inalterablemente, y de improviso, hace unos años, un grupo de artistas insignes, con el maestro Falla a la cabeza, resolvió demostrar la calidad de las desdeñadas lamentaciones, y al efecto se organizó un concurso de *cantaores*, aquel de la Alhambra, en el mes de junio y sus noches de luna llena. Quedó entonces afirmado el valor de las tonadas, como Don Francisco Rodríguez Marín reveló el de los versos, en unos libros donde las populares estrofas lograron la inmortalidad de las mariposas en las cajas del entomólogo. Lo que no precisó nadie fue el origen y la formación del *cante jondo*, limitándose las autoridades en la materia a reconocerle un abolengo oriental. Voy yo, a falta de buenos, a exponer mi teoría, que se resume en una imagen, la de la trenza convertida en tralla. Los árabes aportaron su fatalismo y el rumor de sus instrumentos músicos de cuerda, que narcotizan como la pipa de Kif. Llegan luego los gitanos, que procedían de la India, y que pasaron por Egipto, por lo que se dicen *faraónicos*, tocados de la universal manía de presumir a costa de parentescos ilustres. En realidad son hermanos de los parias. Su canturía elegíaca armonizaba con la filosofía y la orquesta de los moros. Pero el *cante*, su quejumbroso en las más de sus cadencias, desafía en otras y son sus palabras no suele expresar la humildad. Aquí del tercer mechón para la trenza consabida. El pueblo andaluz, que se acuerda del fausto de Tartesis, que ha dado poetas y emperadores a Roma, que funda el Califato, que descubre y coloniza América, que derrotó a Napoleón, no con los cañones, con garrochas, en un triunfo del estado llano; transcurrida la época de las fabulosas empresas, se encontró reducida a servidumbre en su propio solar, en el que el siglo XIX estableció su feudalismo riguroso como el de la Edad Media. La estirpe voluptuosa y sutil, acostumbrada a las apoteosis, hubo de refugiarse en la resignación de los mahometanos y la melancolía plañidera de la caravana asiática. Sólo que al no sentirse por dentro esclava, transformó en protesta el sollozo, y en reto, cuando no descargaba la tralla en sus carnes. No, el *cante jondo* no es una de tantas curiosidades folklóricas, sino el drama de la humanidad encadenada.





Dos etapas se le asignan, la *grande* y la *chica*. Corresponden a la primera: el *martinete*, el *polo*, las *siguiriyas gitanas*, la *caña*, la *jabera*, la *debla*, las *saetas viejas* y las *soleares* y *soleariyas*. Figuran en la segunda: *malagueñas*, *granadinas*, *serranas*, *caleseras*, las canciones de la trilla y otros muchos ecos del período calificado de mayor, no desnaturalizado si bien disminuido en el que le sigue, como los flecos del mantón continúan la seda y no el tejido. La descomposición vino en una postrera etapa, la *ínfima*, durante la que se llegó al absurdo de adoptar y legitimar aires norteños, a los que se disfrazaba de gaditanos, y en que impuso su simpática desvergüenza el *fandanguillo* de Huelva, sin que le preocupara la memoria de los clásicos. Ya no quedaba del mantón más que la papeleta del Monte de Piedad. El concurso alhambrino fue todo un renacimiento. Desde entonces *goza* el *cante jondo* de un prestigio que había perdido en absoluto, y que acaso no conoció antes de ahora.

«Merecía esta serrana  
que la fundieran de nuevo  
como hacen con las campana.»

Bueno va, pero ¿qué relación guarda Jerez con estas cosas? Nada menos que las de padres a hijos. Estamos en la cuna del *cante*, no desfigurado mientras no abandonó los célebres viñedos y sus alrededores. Al trasladarse a Málaga, con escalas en Granada y Sevilla, se convirtió en una industria pintoresca, el espectáculo del *flamenquismo*, y en el caso mejor, fue adaptándose a la normalidad clara y fina de las tierras del Sur, según lo demuestra el título de las coplas: *caleseras*, de la trilla, etc. Se andaluzaba, quiere decirse que adquiría rumbo y ligereza, en consonancia con la hospitalidad que le brindaban gentes y parajes no desviados de la bella tradición de la Bética. En Jerez es gitano. Se confirma esto con el apellido de las *siguiriyas*, y con la particularidad de que el *martinete* substituya el acompañamiento de guitarra con los martillos de la herrería, uno de los pocos sitios en que trabajara un *cañí*. La escena del yunque manifiesta la índole del *cante jondo*, que, en efecto, no corresponde a las fiestas, consistiendo, según queda indicado, en un sollozo o una amenaza, siempre un alarido, personal y de una encendida alma en las *soleares*, colectivo en las mencionadas *siguiriyas*, supremo esfuerzo del género, tan dificultoso que los escasos maestros o sacerdotes y aun profetas que en la *siguiriyas* se consagraron a su tribu, acabaron con el corazón o los pulmones destrozados, cuando no en un manicomio. Únicamente logró salvarse el primero de todos los *cantaores* de todas las épocas, Silverio, de quien, entre paréntesis, se asegura que nació en Buenos Aires, con lo que en cierto modo se repitió la rareza del Greco, procedente de Creta y de Valencia y, sin embargo, definidor de la espiritualidad toledana.

A la Guardia civil, adscrita a las instituciones consagradas, y que la *tiene tomada* con la gitanería, se debe en no corta medida el esplendor del *cante jondo*, en el que no cesa de aludirse a cárceles, caminatas, grilletes, la capilla y el patíbulo... Incluso cabría sospechar si los civiles, ayer gigantes, me-



nos fornidos y mostachudos en la actualidad, redujeron su arrogancia para ajustarse a la moda de los primorosos *fandanguillos*.

Otro agente providencial favoreció la crianza del *cante jondo*: Inglaterra. Pero la acción de los ingleses en Jerez merece capítulo aparte.

Sin el mercado libre de Gibraltar no hubieran existido los contrabandistas de tabaco y sedas, aquellos del tabuco y la guitarra, insignes en los anales del *flamenquismo*, y he ahí por dónde Inglaterra contribuyó a la prosperidad del *cante jondo*.

Pero en lo que nadie influyó como los ingleses, respecto a jerezanas actividades, fue en las consagradas al cuidado del vino de fama universal. Ricardo Ford, que, dicho sea de paso, conoció España en uno de nuestros más tristes crepúsculos, y en cuyo libro, ya clásico, mezcla la acritud con las bendiciones, como el membrillo redime su amargor con la delicia de su aroma; Ricardo Ford hace remontar el uso del sherry por sus compatriotas a los tiempos de Enrique VII, que casó a su hija con un hijo de Isabel y Fernando y en las bodas se consumió en abundancia el caldo andaluz. Los piratas de Essex, de que se habló en el capítulo consagrado a Cádiz, regresaron a Londres proclamando que el jerez infundía valor, pues comunicaba su fuego a la sangre de los soldados. Otro motivo de la boga del inapreciable zumo surgió de la visita de Carlos I a Madrid. Más tarde, en opinión del documentadísimo Ford, las guerras de sucesión y las luchas con Inglaterra, a causa del pacto de familia de Carlos III, nos privaron de la clientela anglosajona, y en consecuencia decayó la secular industria.

## SEVILLA.- LOS CAFÉS CANTANTES

Hay *cuadro flamenco* en el Kursaal, en Variedades y en el café de la calle de las Sierpes titulado *El Tronío*, nombre que se le dio en homenaje al tablado que figura en la admirable novela *El Embrujo de Sevilla*, de que es autor el uruguayo Carlos Reyles.

En estas salas, humo con las mismas nubes tardas y azules del anís mezclándose con agua, divanes de peluche y sillas cuyo respaldo utiliza quien las ocupa para apoyar el codo, luces turbias, espejos velados por el aire, anuncios de vinos, mesas con botellas negras y brillantes como el charol, y al fondo un escenario sin concha ni batería, monte Tabor, dicho sea sin irrespetuosidad, donde la gitana que momentos antes platicaba y bebía con la flor de la clientela, se transforma en un ídolo.

A pesar de la modernidad del mobiliario y la concurrencia, el local adquiere al punto un sabroso arcaísmo, si bien no alcanza nunca el carácter de los antiguos patios cubiertos, y con galerías desde cuya tenebrosa profundidad, el busto de que se desflecaba el mantoncillo y la cabeza con sus ojos de lobo en la baranda del palo, las bailarinas en espera de su turno, y unas viejas, sus honorables madres, contemplaban la zambra; tinieblas con luminarias de petróleo, *catites* y fajas de seda, el *cañero* y sus anillos para las *cañas*, el vaso que semeja el tacón del zapato de una chula; coletas de torero aplasta-



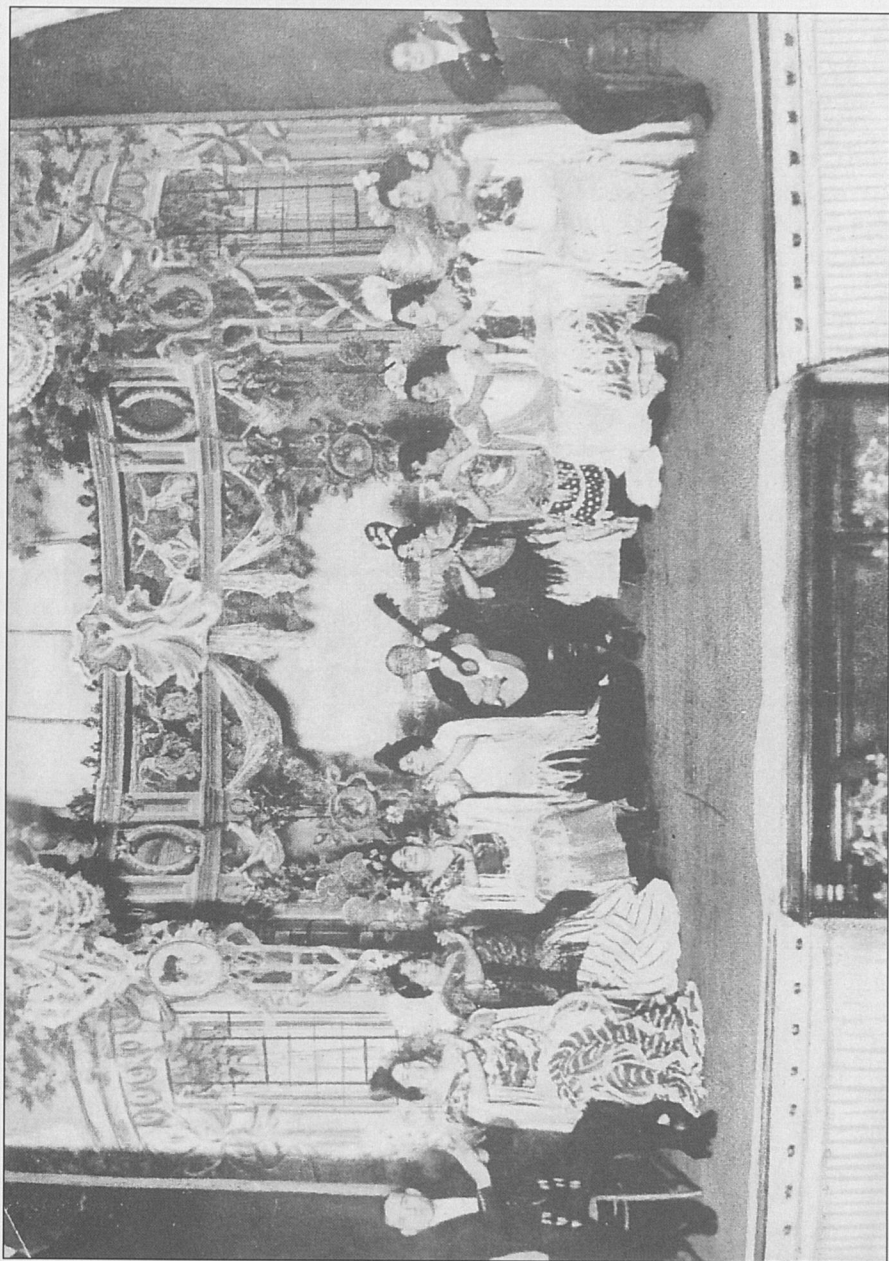
das en macizos cogotes, patillas de contrabandista, tabaco habano y manzanilla, miradas con el filo y la eficacia de las navajas, claveles mordisqueados, pañuelos de chinos, un jorobeta celestineando, un *lord* de incógnito, guitarras con un laminado corazón de madera en sus ancas, derroche de onzas.

Así fue Andalucía durante el siglo XIX, como el Carnaval veneciano llena el siglo XVIII. En la República y en Sevilla, todas sus antiguas grandezas, ostensibles en los monumentos, iban convirtiéndose en arqueología, cediendo a lo pintoresco, que acabó por definir la laguna y el río famosos. Pecado de frivolidad existe en concretar el país de los dogas en un tricornio y una mandolina, pero esa postrera floración adriática sumergía sus raíces en los canales, empleándose el veneno, el puñal y la intriga en los *ridottos*, según la tradición de centurias, sólo que entre sonrisas y epigramas. De igual modo la *pandereta*, en su liviandad, se refiere a fundamentales valores sevillanos, y no es justo desdeñarla, aunque tampoco lo es considerarla exclusiva en la representación del Guadalquivir.

En el tiempo de los románticos, el mundo, para el caso, reducido a Europa, conocía por baile español el de parejas y con palillos, que triunfaba en los teatros, y que era en realidad una variante de la escuela clásica italiana, con sus batimanes y su tonelete. Ya no quedan de él ni los rastros, y su memoria va unida a la de las demás curiosidades internacionales de una moda. El retrato en medallón de Petra Cámara y una zapatilla de raso que perteneció a Lola Montes, han podido en consecuencia exhibirse en una parisiense exposición retrospectiva, al lado del *pianino* de Chopin y una cofia de *Jorge Sand*.

Los gitanos andaluces en tanto danzaban de muy distinta manera, fieles a un legendario atavismo. La *bailaora* de bata de cola, sin castañuelas, acompañada por las palmas y olés de su público, solitaria y a lo más alternando en veces con un bailarín, ágil, acrobático, mientras ella resbalaba sobre sí misma, como se derrite el hielo, perpetuaba a las bayaderas sagradas de la India. Ignorándolo, poseía la dignidad de una sacerdotisa. Y en lugar de aligerarse en las marchas de la caravana desde el nativo oriente, fue por el contrario ganando en austeridad. La *cañí*, una de las Ortegas, una Isabel Monje, mantenía en su testa con el moño en aldabón y con la flor, y en torso, la rigidez aprendida por sus abuelas al paso por Egipto. El abolengo hindú se revelaba en las caderas, y piernas abajo, cuyas ondulaciones evocaban las de un nudo de cabellos deshaciéndose y cayendo con perezosa armonía por la espalda. El acento andaluz prestábanlo los agudos y corvos pies con su pico de charol. A la combinación de rito, lejanías, alarde y voluptuosidad, sumábase el dolor del inexcusable detalle de las manos fijas en la grupa, como si estuviesen atadas por la Guardia civil. Idénticos elementos que en el *cante jondo*. Y al par del *cante* evolucionó la coreografía. Donde las *malagueñas* reemplazaron a *siguiriyas* y *soleares*, la altivez atormentada de la *bailaora* se dulcifica, y sus brazos enmarcan con una ojiva el rostro de párpados retirados y a medio cerrar, de boca saliente y a medio abrir; y retorciéndose los dedos en su hacecillo de marfiles chocan con unos ruiditos. La reforma espectacular de la *Mejorana*, degeneró en sus herederas, las contemporáneas de las *farrucas* y los otros mestizajes de la copla que se indicaron en el





Café Cantante (Foto Archivo Catedral).



capítulo dedicado a Jerez. Llegóse al empleo de ropas con lentejuelas, y a la depilación de las cejas, en un estilo de muñeca de porcelana, y a la colaboración con orquestinas de piano y violines. El renacimiento del *cante* se extendió a la danza, con que se ha vuelto a los perfiles caprinos, los ojos oblicuos, la frente angosta y tiznada por el pelo, la piel auriverdosa sobre la que resplandece el coágulo sangriento del coral, la rosa en los cabellos como en una maceta, el pañolito verde o grana, la falda de percal ceñida a los muslos, hueca y almidonada en el amplio remate, que se gobierna en la barroca arquitectura de sus momentáneos reposos con golpes del calcañar, certeros, imperativos. Los cachorros de aquellas hembras que se dejaban entronizar por la rueda de *cantaoras* y *jaleadores*, no sólo aceptaron la ya vieja novedad del juego de las extremidades altas, sino que se aventuraron a desarmarse del imaginario coselete que endurecía su vientre y su pecho, y mientras su mirada gira en destellos relampagueantes, quiébrase su cintura, el torso se ofrece al amante que no permitirá su derrumbamiento, suspiran, ríen, y, en suma, se entregan sin reserva al círculo de sus idólatras, cada vez más pálidos y silenciosos.

La visita al Kursaal, Variedades y *El Tronío*, no puede compararse a la de los teatros chinos en La Habana o Lima, ni a la de los *cabarets* de apaches en París. Porque no se trata de una de tantas curiosidades o de un número de *music-hall*, sino de una solemnidad reveladora del fondo de un pueblo. Quien se dé arte para ello, asistirá a los cafés cantantes sintiéndose un poco uno de los legendarios oficiales zaristas que se arruinaban en las famosas tabernas bohemias del viejo San Petersburgo, en las que la gitanería rusa bailaba con trajes que chorreaban color, entre aullidos o en el eco de tonadas en sordina, con una locura y una tristeza milenarias.



## LAS COPLAS FLAMENCAS DE JOSÉ LUIS TEJADA

MANUEL RÍOS RUIZ

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Es para mí muy gratificante ocuparme de un aspecto sumamente interesante de la poesía del inolvidable poeta portugués y muy cabal amigo José Luis Tejada, una poesía que puede ser estudiada desde diversos aspectos, dado que José Luis Tejada es a mi juicio uno de los poetas más importantes y singulares de la generación poética del cincuenta, al que todavía no se le ha hecho la justicia que merece, especialmente porque distintos antólogos de la citada generación no han tenido en cuenta sus valores, su categoría como uno de los poetas andaluces más significativos del siglo XX.

Y me ha correspondido en esta ocasión glosar su faceta como poeta amante del flamenco, algo que dejó muy claro no solamente con sus versos, sino también como integrante del grupo de escritores y musicólogos que tomaron parte, en torno a la Cátedra de Flamencología de Jerez, en la etapa de revalorización del arte andaluz, iniciada en los últimos años cincuenta. Y vamos a hacerlo fijándonos en sus coplas flamencas, reunidas acertadamente en el libro póstumo "Cuidemos este son", en edición de su musa Maruja Romero y publicado por la sevillana editorial Renacimiento en 1997.

Mas antes de entrar en ello, hagamos una reflexión sobre la copla flamenca, sobre sus valores literarios, espirituales y humanos para comprender mejor la calidad y saberes que José Luis Tejada dejó explícitos en las de su autoría. Según José María Pemán, que, dicho sea de paso, admiraba a José Luis Tejada, no hay cosa más trágica, para un pueblo o una región, que eso de que le claven, como a una cruz, a una literatura fácil y superficial y a unos adjetivos inalterables y únicos, porque este es el caso de Andalucía, cuando la poesía andaluza de índole popular no es fácil ni es vulgar, sino que llega al pueblo por humana, filosófica y rotunda. Y el lirismo del pueblo en sí es muy difícil de captar, por eso ha sido en todas las épocas un deseo de los poetas cultos andaluces. Pero no todos han logrado escribir el cante, la copla que el cantaor cante y que a la par parezca creada por el propio intérprete. Esto muy pocos lo consiguieron, uno de esos pocos tocados con el don preciso para ello ha sido José Luis Tejada.

Fijaros en que como dijo el folklorista Rodríguez Marín, en el Ateneo madrileño, allá en 1910, las principales cualidades de la copla son la espontaneidad, la claridad y la sobriedad. Añadiendo que a la espontaneidad se





debe una excelencia: la poesía de aire popular no tiene ripios. Y así se demuestra en las coplas escritas por José Luis Tejada.

Recordemos también, que Serafín y Joaquín Álvarez Quintero afirmaron que la copla es un género lírico que parece muy sencillo y es muy difícil. Y aseguraban que para ser un buen coplero era indispensable llevar en el corazón un granito de sal especialísima. Es decir que se ha de tener una cualidad innata, no creada por conocimientos cimentados en el estudio o la investigación, porque la copla popular, y aún más la andaluza o flamenca, al decir del gran flamencólogo Anselmo González Climent, simboliza siempre la postrimería de una experiencia vital, su residuo definitivo, su decisiva sugerencia. En ello radica la calidad de una copla para cantar, la verdadera copla flamenca. La copla es aquella que definió el maestro de la copla, el inmortal Manuel Machado, al escribir: "Hasta que el pueblo las canta/ las coplas coplas no son,/ y cuando las canta el pueblo/ ya nadie sabe el autor". Y hay que decir al respecto, que ya hemos escuchado cantar coplas de José Luis Tejada. Concretamente en el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba de 1998, unos de los concursantes al grupo de los cantes llamados de ida y vuelta, interpretó ligada con otras de procedencia popular la guajira que dice:

Si te pudiera tener  
En un tarrito metida...  
En un tarrito, mi vida,  
y sin poderte mover.  
Que yo te pudiera ver  
y tu me vieras a mí  
y en medio un cristal y así  
ni una caricia ni un beso...  
Pero yo sé bien que eso  
no iba a convencerte a ti.

Esta letra nos llamó la atención a los miembros del jurado por no ser habitual en el repertorio del estilo y le preguntamos al concursante de quien era aquella la letra, y éste nos contestó que la había leído en una revista que le dejó un amigo. Ahora, al repasar y releer con la máxima atención las coplas de José Luis Tejada nos hemos encontrado con la guajira que en aquel momento denominamos "del tarrito". O sea, que José Luis Tejada empieza a ser cantado anónimamente. Lo cual certifica su categoría de poeta con entidad popular.

Y ¿por qué es así? Por una razón primordial, porque José Luis Tejada sabía muy bien, que el cante y la poesía donde se dan la mano más efusivamente, es en lo que tienen de humano y está cifrada en los temas eternos: la soledad, el amor y la muerte. Y no es José Luis Tejada un poeta miméticamente aflamencado, tipo que hoy, lamentablemente, abunda tanto, sino sencillamente un poeta flamenco por naturaleza y sabiduría del sentir popular.



Lo aseguramos así, porque así lo percibimos leyendo sus coplas y porque lo denotamos en sus teorías sobre las coplas flamencas. Recordemos, pues, algunas de sus palabras acerca del tema de la copla, de la poesía popular. Palabras pertenecientes a su conferencia que pronunció el día 8 de agosto de 1961, en el patio del Colegio Mayor Universitario Beato Diego de Cádiz, dentro del Primer Curso Nacional de Flamenco organizado por la Cátedra de Flamencología jerezana, en el que también intervinieron como conferenciantes Pedro Palop, Pedro Bugallal, Domingo Manfredi Cano, Ricardo Molina, Juan de la Plata, Amós Rodríguez Rey, Jesús de las Cuevas y quien firma, así como artistas de la importancia de Antonio Mairena, Juan Talega y Terremoto, entre otros. Pues bien, de aquella conferencia de José Luis Tejada titulada "La huella popular flamenca en mi poesía", recordemos que se declaró en su modestia, aspirante a poeta popular, diciendo que daría toda su poesía porque una letra suya fuera cantada por el pueblo, para pasar a una defensa de la poesía anónima de todos los tiempos como la mejor y más genuina parte de la poesía española. Luego, denunció el distanciamiento entre poeta y pueblo, como grave perjuicio para ambos. Añadiendo que en esta tierra lo popular se identifica con lo flamenco, y que el flamenco de ciudad se distingue del flamenco campero por ser más sutil, intencionado y gracioso. A reglón seguido dijo que al flamenco urbano y marítimo, sabio y cosmopolita, pertenecen los cantes gaditanos, siendo el tanguillo su expresión más genuina. A continuación hizo un análisis verdaderamente luminoso de la bulería como forma perfecta, acabada en sí misma y dio lectura a una selección de sus coplas, entre ellas las que denominó cantes por caprichos, lamentando con mucho salero tener que leerlas en vez de cantarlas. Después se refirió a la semejanza de algunas coplas flamencas con la poesía mística y finalizó con la lectura de unas cuchufillas, en las que una finísima intención picaresca se encubría en un delicioso juego de palabras y conceptos de la más enjundiosa sustancia popular y flamenca.

Fue la intervención de José Luis Tejada, en aquel lejano curso de la etapa de revalorización del flamenco, de una entidad mayúscula, de relevante calidad e interés. Además, escucharle a José Luis Tejada declamar sus coplas era todo un gozo para los que amamos a la poesía y al flamenco. Y dicho esto, pasemos a contemplar con cuanto acierto José Luis Tejada aplicaba su sabiduría poética y su sentir flamenco a las coplas según el estilo de cante.

Se ha teorizado razonadamente que las tonás flamencas proceden en sus formas literarias del romancero, pero adaptada a la idiosincrasia andaluza, es decir, transformando su contenido, haciéndose más subjetiva, incluso personalizándose y tomando de lo cotidiano y del intimismo de cada autor su argumento. He aquí dos tonás ejemplares de José Luis Tejada:

Y desde que tú te fuiste  
veo sombras por todas partes.  
Me llaman y no me llaman,  
vuelvo la cara y no hay nadie.



A los dos nos llega el agua  
por la misma cañería.  
Cuando cortan pa tu casa  
cortan también pa la mía.

Esta copla también la hemos escuchado cantada por algún que otro estilo, pero no logramos que la memoria nos ofrezca más detalles al respecto.

En cuanto a las soleares, ese cante que se considera clave del género, básico, y uno de los más difíciles de matizar, cualquiera que sea su aire, personal o local, y desde luego una de las aportaciones más importantes al acervo musical de Andalucía, José Luis Tejada encontró en su formas un sendero lírico para su lucimiento; todas las que escribió son claros aciertos. Es muy difícil escoger por eso entre ellas, en las que prevalece el tema amoroso. Y así un tanto al azar escogemos algunas a modo de ejemplo:

No digas que nos perdemos,  
estamos ya tan perdíos  
que ni perdernos podemos.

Yo estoy durmiendo en el suelo  
pa que mi cama no pierda  
el hoyito de tu cuerpo.

"Calle de San Juan arriba.  
De tanto quererte tanto  
Cuesta abajo se me hacía.

Mi puerta de par en par;  
que cuando venga no tenga  
*que llamar ni que esperar.*

Y una soleá trascendental. Dice:

Yo no le temo al morir,  
porque en los hijos me queda  
otro modo de vivir.

Como es archisabido, el cante por siguiriya es fundamental para el buen cantaor flamenco. La siguiriya significa, para quien bien la ejecuta, la mayor satisfacción que puede alcanzar un cantaor. Es la culminación dramática del flamenco. La copla siguiriyera es una estrofa de cuatro versos, todos hexasílabos, salvo el tercero que es endecasílabo con los hemistiquios de cinco y seis respectivamente. De ahí que sea la copla más difícil de escribir para que tenga todas las apoyaturas que requiere su entonación. Mas José Luis Tejada ha dejado escritas siguiriyas dignas de ser cantadas por los





Villancete del estornudo.

Como está la noche cruda,  
con sólo un rayo de luz  
estornuda

San José:

Maria dice: - "¡ Jesús! "

y el niño contesta: - "¡ qué? "

Al poeta y amigo Juan de la Plata  
desándole Paz, Salud y Alegría  
en 1979 y siempre.

Hasta pronto ver.

José Luis

Autógrafo del poeta José Luis Tejada, con un «villancete», dedicado  
«al poeta y amigo Juan de la Plata», en la Navidad de 1978



mejores siguiriyeros de ayer y de hoy. Vamos a recoger algunas para su demostración:

Por las torrenteras  
la ví de bajá.  
La luna no tiene más brillo en la alberca  
ni más clariá.

Aunque sea en blanco,  
mándame un papé.  
Que con los ojos de mi pensamiento  
lo sabré leé.

Cataplasmas negras  
me voy a poné,  
a ver si me arranco de la caja er cuerpo  
tu negro queré.

Te jecho de menos  
desde que me fui,  
que hasta los alientos de las bajamares  
*me huelen a ti.*

Los tangos flamencos están estimados como uno de los pilares básicos del cante, dada su antigüedad. Al parecer se desprenden de los cantares y coplas del siglo XVIII. Y algunos intérpretes los engrandecieron, ya en el siglo XIX, convirtiéndolos en tientos. Los tangos precisan que sus coplas contengan cierta donosura lírica. Y las coplas por tangos escritas por José Luis Tejada, cumplen tan importante requisito. Veamos dos ejemplos:

Tu mare dice que sí,  
la mía dice que bueno,  
y yo te vengo a decir  
que te quiero y que no quiero  
desapartarme de ti.

Del día que me casé  
tengo guardaíto un pañuelo:  
cuando me case otra vez,  
otro pañolito nuevo.

La bulería, ironía y sátira hecha gracia, es lo más jaleado y mimico del flamenco. No existe letra que no se pueda cantar por bulerías, pero para ello hay que tener un dominio extraordinario del compás y saber aplicarlo para cuajar los tercios. Ahora bien, si la copla a cantar está pensada y hecha



según los cánones tradicionales pues miel sobre hojuelas. Y José Luis Tejada las escribió siguiendo la directrices legítimas. Demos transcripción a varias de ellas:

Qué poquito te costaba  
haberme dao una mijita  
de lo que a ti te sobraba.

Eres blanquita por fuera  
y dulcecita por dentro  
*igual que una bizcochela.*

Tú me dijiste que no.  
Fue con la boca chiquita,  
no supe entenderlo yo.

Yo no sé lo que te han contao,  
que hasta vuelves la cabeza  
cuando pasas por mi lao.

La calentura del amor,  
que poquito te ha durao  
tan fuerte como te dio.

No me vengas presumiendo,  
que se que están tus encajes  
*tapándote los remiendos.*

Y estas dos bulerías chufionas que dicen graciosamente:

Ya estás en la mitad del chaco.  
Arréglatelas tu sola  
que yo no entiendo de barcos.

Cuidao con ese gato  
que se lleva una a una  
*las sardinitas del plato.*

Y las alegrías. El cante de Cádiz y los puertos, el cante de la bahía, no podía faltar en el copleo de José Luis Tejada. Y sus alegrías tienen la sal, el granito de sal que pedían los Quintero a todo autor de coplas. Comprobémoslo con unos cuantos ejemplos:





Si me pasas el vado,  
mi barquillero,  
te diré al otro lado  
lo que te quiero.  
Si no me pasas,  
me quedaré llorando  
juntito al agua.

Verea de esmeralda,  
pasito a paso,  
el cántaro a la espalda,  
los pies descalzos,  
sola y morena,  
viene sembrando coplas  
*sobre la arena.*

Camino de mar alta  
se va el bien mío.  
Camino de mar alta  
lejos del río.  
Lejos del río.  
Quién fuera estela blanca  
*de su navío.*

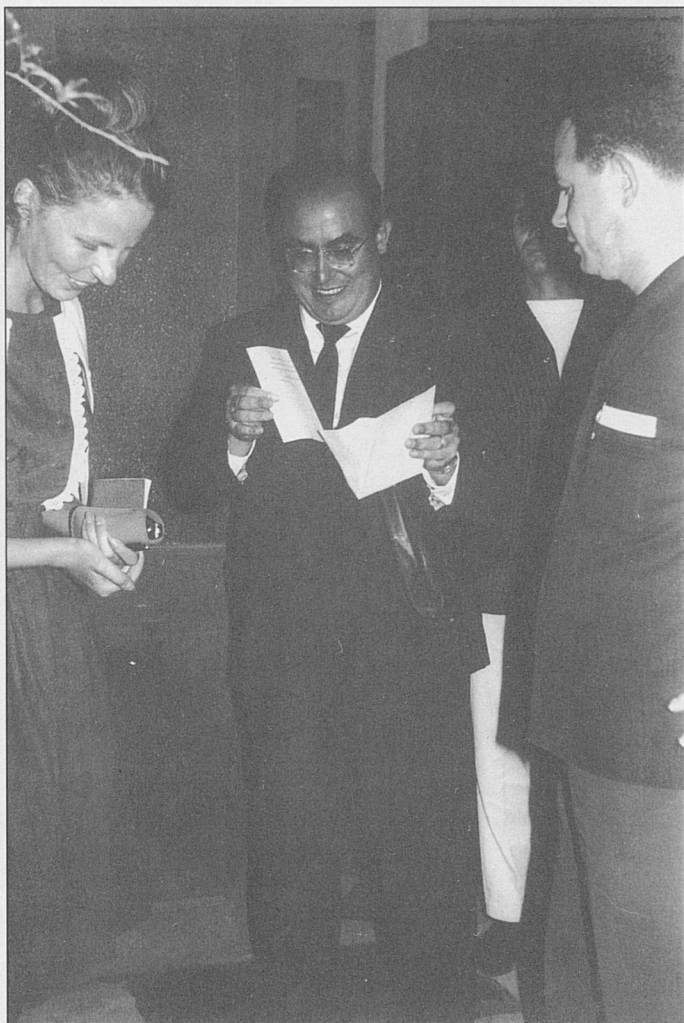
Y en las denominadas cantiñas encontramos esta sumamente picarona:

El antojo que tienes  
donde yo sé...  
se me ha antojao y vengo  
pa que me lo des.

Y fandangos, livianas, nanas, campanilleros, guajiras, colombianas, juguetillos. En los juguetillos, esos remates de los cantes gaditanos, José Luis Tejada nos ha dejado un acervo maravilloso. Tenemos que detenernos en ellos. Oído al cante por juguetillos del poeta portuense:

Vamos a vé  
como ponemos  
un huevo de pie.

Y menos bulla,  
yo pa mi puerta,  
tu pa la tuya.



*José Luis Tejada con Juan de la Plata y una estudiante inglesa de los Cursos de la Cátedra, sobre finales de los años 60. (Foto Archivo Cátedra)*



Anda despacio  
como una reina  
por su palacio.

Entra y apaga,  
tira la llave  
*por la ventana.*

Como queda más que probado, José Luis Tejada tejó la copla flamenca con un don envidiable. Pero también escribió un poema que siempre he considerado de los más valiosos de cuantos se han escrito sobre el tema. Su título: "Cuidemos este son". Este barroco poema da título y abre como prólogo monumental el póstumo libro de coplas que acabamos de comentar, esmerada y amorosamente compilado por su viuda Maruja Romero. Un poema que incluí en mi libro "Introducción al cante flamenco", publicado en mil novecientos setenta y dos. O sea, hace la friolera de más de treinta años.

Y para finalizar mi homenaje a José Luis Tejada, vayan por su memoria tres coplillas para cantiñearlas por lo bajini:

José Luis Tejada tenía  
ese granito de sal  
que la copla le pedía.

José Luis Tejada tenía  
el aljibe de la copla:  
al decirla la sentía.

José Luis Tejada tenía  
la virtud de todo sabio:  
el don de la poesía.





# REFLEXIONES SOBRE LA TRADICIÓN ATÍPICA: EL REPERTORIO ROMANCÍSTICO DE ANTONIO MAIRENA

LUIS SUÁREZ ÁVILA

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

A la profesora Flor Salazar, mujer  
sabia, delicada como su nombre y fuerte  
como un roble.

## I

### EL ROMANCERO DE LOS GITANOS BAJOANDALUCES

El Romancero, entre los gitanos bajoandaluces, ya lo he estudiado en anteriores trabajos míos publicados desde 1971. No voy a volver sobre el impresionante corpus que he podido hallar, desde 1958, entre los gitanos de El Puerto de Santa María y entre otros que, en Puerto Real, Cádiz, Sanlúcar, Lebrija, Alcalá o Triana, han conservado la tradición de cantar romances de tipo épico e histórico, inhallables en otras zonas del mundo hispánico. Es cierto que, además, estos gitanos han hecho incursiones, bien que medidas, en el Romancero nuevo y en el vulgar, pero todas las versiones recogidas dan idea de una muy antigua costumbre de cantar romances, que comienza cuando el Romancero todavía está en todo su apogeo, a fines del siglo XV, y empieza en el XVI, y sobre todo en el XVII, a dejar de interesar a las clases cultas, para quedar soterrado y cultivado por gentes «rústicas y escandalosas». Pero lo impresionante es que, junto al Romancero folklórico que pueda hallarse en cualquier lugar donde exista algún aliento de cultura española, el de los gitanos bajoandaluces tiene características muy singulares. Y no sólo por él mismo, sino por las secuelas que ha ido dejando y las formas que ha ido forjando el propio olvido, como poderoso agente creador, y la heterodoxia inconsciente a la que atribuyo un enorme poder «fundador». En ocasiones es verdaderamente misterioso y sorprendente que muchos temas romancísticos hayan podido ser hallados por mí, aún vivos, entre los gitanos bajoandaluces. No sé, a veces, a qué atribuir su supervivencia. Pero, ya la funcionalidad que han adquirido en determinado núcleo, ya el interés, o la identidad manifiesta con los héroes del Romancero que se adivina, han propiciado el que estos gitanos hayan conservado temas ciertamente impensables y verdaderamente raros.



La recolección del Romancero de los gitanos se inaugura en Sevilla, en Triana, por Estébanez Calderón que halla, en boca de gitanos de procedencia gaditana, El Planeta y de El Fillo, allá por 1838, o aún antes, cuatro romances. Dos de ellos los publica en sus Escenas Andaluzas (por primera vez en 1842 y, luego, en 1847) y los restantes se los da a Don Agustín Durán que los publica en su «Romancero» (1849-1851).

En 1916, Don Manuel Manrique de Lara, en Sevilla, en Triana encuentra al más completo romancista andaluz, a Juan José Niño López, gitano nacido en El Puerto de Santa María, en 1859, y estante allí desde que Pedro Niño «El Brujo», el cantaor portuense, su abuelo, decide marchar a Sevilla, primero a la Puerta Osario y luego a la Huerta del Cármen, en Triana, donde puso fragua. En esa excursión y encuesta, Manrique halla también a Joaquina Lérida, a Diego Jiménez, a Joaquín Bermúdez y a Encarnación Rodríguez, todos ellos gitanos y excelentes romancistas. En Cádiz, Manrique entra en contacto con Joaquín Jiménez, con Rosario Vega y con Gabriel Monge «El Nene», todos gitanos y portadores de una magnífica tradición romancística.

El hilo vuelve a hallarse, en 1922, en Cádiz, cuando Alvaro Picardo Gómez, organiza el Concerto de Cante Jondo, con los hijos de Enrique «El Mellizo» y éstos interpretan y recoge Picardo dos romances: «Bernardo del Carpio» (Con cartas y mensajero) y «Moro Alcaide», fragmento este último que presta su letra al enigmático cante de las «gilianas».

La casualidad hace que yo, en julio de 1958, encuentre a Miguel Niño Rodríguez «El Bengala» sobrino bisnieto de Juan José Niño y a Pepe Torre y les recoja el tema de «Bernardo al pie de la torre» contaminado con «Bañando está las prisiones». A partir de esas fechas he podido allegar más de ciento cincuenta textos romancísticos procedentes de los gitanos de El Puerto, en su mayoría. De esas encuestas he dejado puntual noticia en mis trabajos publicados, conocidos y dispersos.

Además de haber podido lograr el corpus más numeroso e interesante de romances entre los gitanos bajoandaluces, he tenido la inmensa suerte de contar con la generosidad de Jimena Menéndez Pidal, de su hijo Diego Catalán y de sus inmediatos colaboradores los Profesores Ana Valenciano, Flor Salazar, Jesús Antonio Cid, Mariano de la Campa, Carmen Alvarado... que me ha permitido formarme y consultar miles de versiones de romances de la tradición oral que se conservan en el Archivo Menéndez Pidal.

En 1970 facilité a la casa Hispavox la grabación de los romancistas José de los Reyes «El Negro», Alonso, Juana y Dolores los del Cepillo, El Cojo Pavón, Ramón Medrano, Agujetas El Viejo, Juan José Vargas «El Chozas», etc. a quienes yo había recogido buen número de romances. Sus grabaciones aparecieron en 1972 (Sello «Clave» «Cunas del Cante: Cádiz y Los Puertos») y en 1982 («Magna antología del cante flamenco»).

Pero mucho antes, en mayo de 1958, pude conocer a Antonio Mairena, en el Teatro Principal de El Puerto, donde había actuado. Me lo presentó, al terminar el espectáculo, Juan Vargas Ortega, un venerable gitano portuense, salinero, corredor de ganado, granos y fincas, gran conocedor de cantes raros y descendiente directo de la estirpe de El Fillo y de El Nitri. A Juan Vargas lo



conocía yo de verlo y hablar con él en la sala de espera del bufete de mi padre, abogado. Pero aquel encuentro con Antonio Mairena, del que luego hablaré, fue para mí el principio de una amistad entrañable.

Fue en julio del mismo año 1958, cuando ví, otra vez, a Antonio Mairena, en la calle Laraña de Sevilla, lo paré, le hablé de que lo había conocido en El Puerto y de quién nos presentó. Pero lo más importante es que yo acababa de recoger dos «corridos» y se lo comuniqué. La impresión que Antonio me causó, entonces, fue demoledora. Con un lacónico y despectivo «¡Éso es lo que cantan los ciegos por las esquinas!» intentó evadir al niño que era yo y trataba, al parecer, de importunarlo por mitad de la calle. Para colmo de los colmos, lo llamé, espontáneamente, «¡Marchena, Marchena!», garrafal error mío que le sentó, como es imaginable, francamente mal. Pero le insistí en que yo le había recogido esos «corridos» a «El Bengala» y a «Pepe Torre». Entonces, Antonio, cambió de actitud y se mostró interesadísimo, hasta tal punto que, dos o tres días después, nos vimos y le entregué el texto de los romances y le apunté, «por lo bajini» a mi modo, la música. Era la de la antigua soleá de baile, con que Antonio lo grabó para la casa «Columbia», en 1959.

Sin yo saberlo, ni intuirlo siquiera, aquella grabación sirvió para acabar con la interdicción y el maleficio que suponía cantar estos «corridos» fuera de la ceremonia de la boda gitana. Al fin se rompió el hielo y se me abrieron otras puertas que permanecían, hasta entonces, herméticamente cerradas.

## II

### DE EL PUERTO A SEVILLA Y DE SEVILLA A EL PUERTO

En aquellas fechas (1958), estuve una temporada en Sevilla, porque yo era —y sigo siéndolo— amigo de los hermanos Sánchez Cañaverál que vivían en la calle Crédito, 15, a la espalda de la capillita del Carmen de la calle Calatrava y muy cerca del número 20 de esta calle donde vivían Pepe Pinto y Pastora Pavón.

Pepe Torre —José Soto Loreto, hermano del legendario Manuel Torre—, pululaba, entonces, entre «Casa Muñiz» y la Barqueta y un día lo conocí, cuando él volvía de pescar, en plena Alameda de Hércules. Luego, estuve con él varias veces, en el Café Maravillas. En esos días le recogí un romance de «Bernardo al pie de la torre+ Bañando está las prisiones+ Entrevista con el Rey». Algunos años después, le pude recoger un precioso y arcaico texto de «La condesita», «El Conde Sol», o «La boda estorbada». Tenía Pepe, por aquel tiempo, una libretita donde apuntaba todas las letras de cante que recordaba, que su hija Tomasa me dijo, mucho después, que la habían quemado, al morir su padre, por orden de éste.

A Miguel Niño «El Bengala», me lo encontré sentado en el sardinel de la puerta de su casa, calle Pagés del Corro, 112 (la Cava de los Gitanos), en Triana, y no sé cómo pegamos la hebra. Cuando al hilo de la conversación, salió el nombre de El Puerto de Santa María, me dijo que él descendía de El Puerto y que su tatarabuelo era Pedro Niño Boneo «El Brujo». Me relató toda





su genealogía portuense, como un colegial recita la lista de los Reyes godos, hasta llegar a un oscuro Pedro Niño Ximénez, nacido en El Puerto en 1621. De «El Bengala» pude conocer infinidad de cantes perdidos —la siguiriya y la toná de «El Brujo», la toná de los Pajaritos...—, y muchísimos romances. Pero el primero de todos fue, también, «Bernardo al pie de la torre».

De estas visitas y reuniones comenzó mi colección de romances —que, la verdad, empecé, por mera curiosidad, por frivolidad, si se quiere, sin saber exactamente lo que hacía—, y de esos días mi amistad con Antonio Mairena.

De 1958 a 1961, mis encuentros con Antonio Mairena fueron esporádicos, por pequeñas temporadas, cuando yo lo encontraba. Fueron, para él, épocas muy movidas por las «tournés» como cantaor de atrás, con Carmen Amaya, con Pilar López, con Antonio... Lo mismo sucedió con mis encuentros con Pepe Torre, con «El Bengala», con el primo de éste, José Rodríguez Lara, «Tragapanes»... Son los años en que Antonio graba con Pepe Torre, con Juan Talegas, con Rosalía de Triana, con Manuel Cejteno, con... para la casa «RCA» (salió también con el sello «Alhambra») aquella memorable antología del cante gitano y andaluz, dirigida por el propio Antonio, con textos de Emilio González de Hervás. Son los años de las grabaciones de «Cantes de Antonio Mairena», para «Columbia», con los impresionantes toques de Manuel «Moráo».

De 1961 a 1964, nuestros encuentros fueron algo más seguidos, siempre que Antonio no estaba fuera, y con la excepción del año 1963 en que yo estudié en Madrid; los años en que conocí «El Guajiro», santo lugar común de la flamenquería, en la misma huerta del Carmen, en los Remedios, donde estuvo la fragua de Manuel Sacramento Niño. Fueron los años en que Juan Talegas y Tomás Torre eran los incondicionales acompañantes y «valedores» de Antonio; y los años de la caseta de «El Traga», junto a la de Chocolates «Virgen de los Reyes», en la feria del Prado de San Sebastián, por donde recalaban los tres y donde vi una noche, por primera vez, a Fernanda de Utrera, guapa de fea, enjoyada y con un abrigo de astracán que me llamó la atención; los años de los discos únicos y nunca superados por nadie de «Columbia»; los años del Bar «Pinto» y la presencia, el cante y los consejos y lecciones inestimables de Pastora; los años de la amistad y colaboración de Antonio con Ricardo Molina, en que a los dos les regalé sendos ejemplares de «Arte y artistas flamencos» de Fernando el de Triana (1935), que encontré —había todo un resto de la primera edición— en la Librería de la Viuda de Carlos García, en la sevillana calle Hernando Colón, 19, regentada por el inolvidable don Antonio Galea Calderón.

El año 1962 fue el de la «Llave de Oro» y la glorificación definitiva de Antonio Mairena, aunque, si digo la verdad, me dio pena de «Platerito de Alcalá», su «contrincante», un mediocre cantaor al que conocí en un kiosco de la Alameda, donde «Noches del Baratillo», tertulia poética que presidía Florencio Quintero, organizó una conferencia sobre cante que dio un tal Manuel Álvarez e ilustró «Platerito». Lo del certámen de la «Llave» pareció, más bien, la impotencia de un cristiano ante un imponente león en un circo romano. Pero la «Llave» fue a parar a las manos de Antonio Mairena, entrega-



*Antonio Mairena (Dibujo de Capuletti)*



da por el otro Antonio (Ruiz Soler), porque nadie más —entre los presentes y entre los ausentes— la mereció con más justicia. Porque, parafraseando a Manuel Machado, «Ni una ni uno —cantaora o cantaor—, llenando toda la lista...(ni los vivos ni los muertos,) cantó... mejor...» Y estuvieron «Fosforito», «Chocolate» y no recuerdo quienes más. El jurado lo compusieron Juan Talegas, Ricardo Molina, Aurelio Sellés, Manuel Cruz Conde... Luego vinieron los años de los inmejorables discos grabados para «Hispanvox», con Melchor de Marchena a la guitarra, bajo la dirección de Roberto Plá, y, para colmo de los colmos, en «Columbia», «La gran historia del cante gitano-andaluz», en 1966, la obra más completa y acabada del maestro. Es el mismo año en que mi promoción de Derecho, para costearnos el viaje del «Paso del Ecuador», editó una antología de letras flamencas, hecha por mí, en multicopista.

Poco antes había comenzado aquella «Tertulia Flamenca de Radio Sevilla», que presidía Rafael Belmonte, y ocurrió la primera incursión del cante en una Universidad, en mi Facultad de Derecho, con el acto organizado por esa Tertulia, en el Aula Magna. Intervinieron Antonio Mairena, Naranjito, Luis Caballero, José Cala «El Poeta», Rafael Belmonte, y algunos otros.

Desde 1964, con algún salto (mis vacaciones, mi estancia en Granada, o sus actuaciones fuera), hasta 1969, nuestras reuniones, durante el curso, fueron muy frecuentes, en Sevilla, en el bar «Pinto», en la Campana, centro de toda la flamenquería andante. Son los años en que Cándido Velázquez-Gaztelu organiza las «Semanas de Estudios Flamencos» en Málaga, en que se celebran los «Cursos Internacionales» de la Cátedra de Flamencología de Jerez y siguen los anuales Concursos de Córdoba. Es el tiempo en que Antonio graba los discos para RCA y para «Ariola». Luego, siguen nuestras charlas en «Los Azahares», bar de un núcleo residencial, en el centro, por el que Antonio recalaba, con una misteriosa carpeta de piel negra bajo el brazo; o en el Mesón de «El Maño», en la Avenida de la Cruz del Campo, y en su propia casa, calle Padre Pedro Ayala, 12, donde, en la mesa de camilla, degusté los cafelitos que, con tanto cariño, nos hacía su hermana Rosario y las yemas de San Leandro que yo le llevaba; o, alguna vez, en las tertulias en la tienda de pequeños electrodomésticos que Amós Rodríguez Rey tenía, en una esquina de la calle Asunción, y donde Amós se empeñaba en demostrar que la malagueña de «El Mellizo» procedía del Prefacio gregoriano y lo entonaba y remedaba a la guitarra: «Vere dignum et iustum est, taran, taran, taran, tararán...aequum et salutare, tarán, tarán tararán...»

Y, muchas veces, veía a Antonio en El Puerto de Santa María, adonde venía, en un taxi, con su hermano Curro, con Juan Talegas... y acabábamos con «El Negro», con Alonso «El del Cepillo», con «Agujetas «El Viejo... O un día memorable, en la taberna «El Burladero», que puso Agustín «El Melu», en Cádiz. A partir de 1969 nos distanciamos, porque me volví a El Puerto, aunque, en 1972 y 1973, lo hice intervenir en la segunda y tercera «Fiesta del Cante de los Puertos» que yo organizaba. En esas fechas fue cuando, casi todos los sábados, Antonio venía a El Puerto, durante unos dos meses, y preparamos el disco, para «Philips», «Cantes de Cádiz y los Puertos»; reprodujimos las fotos de cantaoras que recorté para diseñar la carpeta del disco y le





di mi dibujo del folleto de la primera «Fiesta del Cante de los Puertos» para la portada. Con mi seudónimo de «Wenceslao» le escribí un texto que figura en la funda.

También, por esa época, estuve con Antonio en el recital con que presentó la segunda edición de «Mundo y formas...» en la librería de Luis Santisteban Bernaldo de Quirós, en la calle Roldana, 7, de Sevilla. Poco antes, yo había «descubierto» en la delegación de «Montaner y Simón» un resto de edición, encuadernada en piel, de las «Escenas Andaluzas» de Estébanez. Y le regalé un ejemplar a Antonio. Estaba ilustrado por el portuense Francisco Lameyer y, en esa edición, aparecían los retratos apócrifos de «El Planeta» y de «El Fillo». El primero lo añadió Antonio a la segunda edición de «Mundo y formas...» y el segundo lo puso de portada al disco de «Philips», «Triana, raíz del cante». A partir de esas fechas, fueron escasísimas, por no decir tres o cuatro, las veces en que nos vimos.

Antonio Mairena fue un cantaor con voz muy flamenca, excepcionalmente poderosa, dotada de infinidad de registros, que modulaba con una sabiduría admirable. Además, era dueño del sentido del cante, de su equilibrio, de su estética, de su esqueleto... de su compás, lo que le permitió nadar por sus aguas con la naturalidad de un pez.

Lo mejor de Antonio Mairena lo fue dejando en el aire, en las fiestas privadas, en los festivales, en recitales en peñas y tertulias, aunque alguno de ellos estén conservados en grabaciones domésticas dispersas. Su repertorio fue extensísimo. Yo diría que inabarcable. Sin embargo, en sus discos, con ser notabilísimos, solamente ha ido presentado el muestrario de sus saberes y una particular antología de sus «recuperaciones». Sus discos son la enciclopedia de su magisterio, pero, quienes lo conocimos, tenemos que decir que necesariamente incompleta. Antonio supo y cantó mucho más de lo que dejó grabado. Todo eso lo fue amasando, durante su vida, poco a poco, porque siempre fue un inquieto y atento escuchador de los mayores, de «los últimos de Filipinas», como decíamos. Y terminó atesorándolo todo y legándolo a la posteridad.

Lo que se ha llamado «mairénismo», no es ni una religión, ni una secta, ni la obra de un iluminado, sino, con toda propiedad, la única, a veces, y la necesaria referencia que nos conecta con el pasado glorioso del cante y, en ocasiones, con un modo de vida. Sin embargo, los advenedizos «ideólogos» del «mairénismo» no siempre acertaron. La supuesta teoría de la «razón incorpórea» y otros añadidos cuasiesotéricos, no hacen, en el fondo, ningún bien a la obra de Antonio, aunque éste se dejó llevar por esas aguas y alimentó las sugerencias de sus «teóricos». De ser un excelente y modélico cantaor se fue convirtiendo, por obra y gracia de los ideólogos y adláteres, en una especie de mesías rodeado de misterio, en torno al cual todo debía sonar a arcano, oculto y providencial.

Pero quienes hemos estado al lado del maestro, quienes hemos sido sus devotos amigos, tenemos el deber de analizar su obra, fuera de toda clase de prejuicios y deslindando los orígenes y su traducción en las «performances» discográficas.



Entiendo que Antonio Mairena intervino, con unas grandes dosis de conocimientos de los cánones antiguos, en la evolución y la revolución del cante, pero algún complejo le impidió decirlo abiertamente y revistió su obra propia con ropajes historicistas y misteriosos. Que unas veces acertara y otras no, es lo de menos. Aunque, justo es decirlo, la balanza se inclina, decidida y resueltamente, con los aciertos y los logros.

De su repertorio grabado de romances, de la procedencia de cada uno, de cómo conoció Antonio Mairena los textos y las músicas que nos legó voy a tratar hoy.

### III

#### «AUCTÓRITAS», LABORIOSIDAD Y SABERES DE ANTONIO MAIRENA

Cuanto hasta ahora se ha escrito sobre este tema —los romances—, referido al impresionante cantaor que fue Antonio Mairena, adolece de falta de información precisa y, muchas veces, ha sido tratado desde el apasionamiento —positivo y negativo— o desde perspectivas falsamente arqueológicas y regeneradoras. El propio Mairena en sus «Confesiones» miente venialmente y apunta datos que hoy conviene que queden perfectamente claros. No es este el momento para agotar el tema, pero sí para explicar cómo la incansable inquietud por saber y el espíritu vehementemente reconstructor de Antonio Mairena, su conocimiento exhaustivo de las escuelas cantaoras, su capacidad retentiva, lo llevan a legarnos una obra pulida y acabada, llena de aciertos y de desaciertos —todo hay que decirlo—, pero toda ella adobada de muy buenos ingredientes, traída de noble cuna y tejida con excelentes mimbres. No puede olvidarse, sin embargo, su patológica devoción por Triana que excede los límites tolerables de la sana crítica y de la historia.

Puedo decir, sin temor a equivocarme, que Antonio Mairena es el cantaor, en toda la historia, con más intuición y más cultura de los esquemas flamencos. Siempre se procuró la compañía y las enseñanzas de la gente mayor, cargada de saberes, y siempre estuvo receptivo a cualquier conocimiento. Fue, también, un creador de modos y formas, a las cuales quiso dotar de cierta perspectiva histórica, en detrimento de la verdad. Tan a la mano nos puso el cante en toda su plenitud, que nos lo presentó como una cosa normal. Y detrás de todo ello, hubo una ingente labor, un sacrificio impagable, por mostrarnos el cante tal cual. Que lo consiguiera o no, ya es otra cosa.

Yo diría que hay en su obra dos etapas ciertamente distintas: la que va desde los años 40 hasta la muerte de Ricardo Molina, el 23 de enero de 1968 y, otra posterior, hasta su propia muerte.

Sus relaciones y amistades son también distintas; su actitud ante la vida, distinta; su manifestación pública, distinta; su obra, radicalmente distinta.

Ciertamente la primera etapa es verdaderamente inquisidora, buscadora y reconstructora y, la segunda, manifiestamente «creadora». Los criterios que informan cada una de esas dos etapas son diversos y sus intereses, también.



Cuando yo vi a Antonio Mairena, en 1973, en la Feria del Libro, en plena Plaza Nueva sevillana, firmando ejemplares de la segunda edición de «Mundo y formas del cante flamenco», en el stand de la Librería Al-Andalus, presentí que algo había cambiado.

En realidad, la vida le cambió cuando en 1962 recibió la Llave de Oro del Cante, con todo merecimiento. Pero a partir de 1968, le faltó el mejor rodri-gón, el sólido apoyo intelectual, de Ricardo Molina, su fraternal amigo. Vinie-ron, luego, una cantidad de aduladores, que tocaron la fibra sensible que todo ser humano tiene: la vanidad.

Es cierto que, cuando Antonio adquirió, con muchísimo esfuerzo y una laboriosidad admirable, el «status» y la «auctóritas», perdió el norte y, en ocasiones, cometió verdaderos excesos verbales y quiso dotarse de un hori-zonte vital y una genealogía flamenca, que, si bien era contrastable y cierta, en cuanto a las personas, no lo era tanto en cuanto a los hechos, milagros, hazañas y empresas atribuidas.

Quienes fuimos sus fervorosos y antiguos amigos y le oímos contar sus historias, apenas si le reconocemos en sus «Confesiones» (1976). Antonio, por las razones que fueran, quiso presentar una imagen pública que, en modo alguno, correspondía con la realidad. Y su realidad, sin embargo, era grande de por sí. Su trayectoria, como cantaor, como recuperador de la dignidad del cante, como regenerador del cante, están fuera de toda duda. Su propio ser y estar eran ya gloriosos. Acaso quiso, incomprensiblemente, redimirse a sí mismo, cuando ya había redimido al cante y a los cantaores. No lo sé.

Valgan todas estas disgresiones, porque en el particular repertorio romancístico de Antonio Mairena hay muy buenas muestras de cada una de sus etapas y deben diseccionarse y separarse muy cuidadosamente cada uno de los romances que nos dejó grabados.

#### IV

#### LA TRADICIONALIDAD DEL ROMANCERO

Llegados a este punto conviene aclarar que con el Romancero —y con el cante— estamos ante un fenómeno de tipo tradicional. Tradición viene del latín de «tradere», que significa dar, entregar. La tradición está hecha de múltiples entregas y desentregas del testigo cultural, como si se tratara de una carrera de relevos, sin meta predeterminada. El Romancero —y el flamenco— es una diacrónica obra colectiva, pero efímeramente personal. El flamenco es el resultado de muchos saqueos en campos ajenos y el resultado de muchos y sublimes préstamos. Es también la secuela de uno tras otro agravio, pero no debemos olvidar que es tributario del Romancero, del Cancionero de tipo tradicional y de otros muchos materiales de acarreo y derribo que han ido integrándose a modo. Y, a veces, han tomado otro cauce expresivo.

La teoría de la tradicionalidad de Don Ramón Menéndez Pidal, sin ser abandonada del todo, ha ido matizándose y la noción de apertura de los





textos romancísticos se ha consolidado de la mano maestra del Profesor Diego Catalán. Esta apertura textual no es ajena tampoco a las músicas

Con sus dos definitivos volúmenes sobre el «Arte poética del Romancero oral», Diego Catalán ha reunido y puesto al día muchos de sus trabajos dispersos y alguno nuevo en los que ha sistematizado el estudio de los textos abiertos de creación colectiva y la memoria, la invención y el artificio en el Romancero oral. Con ello nos ha proporcionado el espejo donde mirarnos y el necesario bagaje para tratar con toda propiedad los textos tradicionales. Por lo pronto ha definido, dentro de lo posible, qué es el Romancero de tradición oral, «como una realidad autónoma que interesa, no sólo por la información que proporciona o que de él pueda extraerse para entender mejor el Romancero de los siglos XV o XVI, sino que interesa en si mismo». Apoyar la diacronía del Romancero en los actos recitativos o cantados de un romance por un sujeto transmisor, comparándolo con textos literarios, aprehendidos en cancioneros y en pliegos del siglo XVI, carece de base. Cada una de las manifestaciones efímeras o parciales de una obra literaria tradicional no es un poema en sí, «pues el poema de que son manifestación —dice Diego Catalán—, solamente existe en la memoria colectiva y sólo es recuperable mediante el conocimiento de una pluralidad de actos orales en que se hace perceptible».

Y denuncia Diego Catalán la creciente atención por lós llamados folkloristas, etnógrafos, sociólogos, [flamencólogos, añadido yo], etc. «al Romancero de tradición oral que ha afectado a la investigación de campo indefiniendo aún más los límites de este género. Para ellos cualquier texto, da igual que haya sido aprendido de un ciego cantor, de una hoja volandera, de una publicación escolar de tiempos de la República, de un libro de texto de la E.G.B., de un texto implantado por la labor cultural de las Misiones Pedagógicas o por la actividad renacionalizadora de Falange Femenina, lo tiene como un texto procedente de la multiseccular tradición cultural o de la comarca».

Las falsas tradiciones y las traiciones buen conscientes a la tradición, caminan al lado —y muchas veces de la mano—, de lo que yo llamo la «tradición atípica», irregularidad que, en muchos casos, no es, ni siquiera, tradición.

Junto a la tradición casera, doméstica, amasada de generación en generación, que se da en un núcleo, en un barrio, en un pueblo, en una comarca, entre unas particulares gentes, mantenida por la repetición de múltiples actos efímeros y apoyada en el fragil testigo de la memoria y el oído, ha aparecido la tradición atípica, que ha llegado al sujeto emisor, por cauces bien distintos.

Es cierto que todas las manifestaciones de esta tradición atípica no tienen el mismo valor y que se manifiestan de muchas y variadas formas. Al menos, por su resultado y sus secuelas, es perfectamente encasillable en algunas de estas: la tradición atípica mediata; la tradición textual transculturada; la tradición mixta (tradicional oral mediata mezclada con tradicional libresca), la tradición discográfica (en varios discos, varios actos, varios ejecutantes y



*El maestro Antonio Mairena, con la Llave de Oro del Cante.  
(Foto Archivo Cátedra)*



¿Cuándo volverán?  
¡Sólo Dios lo sabe!  
Cuántos morirán en aquella  
tierra tan infame.

Años más tarde cuando regresaban, se cumplía la profecía del tango. Desde las mismas murallas se vieron venir a paso lento. En las bordas, apoyados, sin fuerza por el cansancio de la travesía, en los labios musitando una guajira, llegaban a nuestro suelo. Hemos hablado de este ejemplo, porque el tango es duradero, sirve para recordar o poner en guardia y lleva la justicia, el consuelo o el agradecimiento a todos los rincones.

Desde las primeras murallas, que en este Cádiz erizado de almenas y atalayas se nos antojan palcos de un escenario nacional, también se vieron venir un día de julio de 1936, otros soldaditos; pero estos llegaban de Africa y en momento diferente. Vestían de caki, llevaban turbantes blancos y abrazaban a los gaditanos. El tango los acogía -te saludamos pueblo africano- al ver que estamos unidos -como dos buenos hermanos.

El tango en su sentir popular de la exageración y la crítica, habló muchas veces de lo que convenía a la ciudad. Tentación de dejar correr la pluma copiando las estrofas que llaman al municipio para que acuda en auxilio de un barrio, de una necesidad.

Van a poner en Puerto Chico  
una fuente luminosa  
¡y la plaza de las Canastas  
se alumbra con mariposas!

Tentación de indicar los remedios que el pueblo recomienda para acabar con la política -para curar a España de sus dolencias,- decían las letras de hace muchos años; para constituir nuevos presupuestos- hasta los calvos, los cojos y los que usen pelucas pagarán por sus conceptos respectivos-, y hasta para comparar a las mujeres con las gallinas, poner a la suegra escarbando en la playa en busca de «los duros antiguos» y, en fin, todas esas ocurrencias que hacen crear un nuevo sistema revolucionario de arreglarlo todo a nuestra manera y a que tan aficionados somos los andaluces. Cuando algún día se escriba la historia del tango y se recojan las letras de sus coros; cuando las comparsas, sin necesidad de un carnaval, vuelvan pletóricas de entusiasmo a recorrer calles y plazas y llenen el corazón de los gaditanos, entonces caerá la pluma con la satisfacción del deber cumplido, con la alegría de una recuperación, de una realidad popular, tradicional y eterna.

En medio de esta Andalucía de cante jondo e individual ¿qué papel desempeñan estos coros? Se acomodan al ambiente, al carácter. No desentonan ante la presencia de un folklore que no tiene punto de contacto con el resto de la península.

El tango sigue la norma del carácter andaluz, pronto a la llamada, presto





al momento, a la avalancha. Luego al olvido, a la dejadez, a la apatía. Volverá cuando menos lo pensemos, cuando un golpe de diapason cualquiera toque en las fibras de sus componentes y les haga abrir el corazón y desparramar sus secretos. Mientras tanto, seguirá su plan de bohemia, errante por cafés y tascas, esperando el día en que nosotros mismos, los que le tenemos casi olvidado, conscientes de nuestro folklore, volvamos a ponerle en su sitio de honor.

### **EL GITANO MARINERO**

Hablemos ahora un poco del gitano en estas tierras.

El aclimatamiento del gitano al Cádiz marinero es un hecho. Pero un hecho que pasa bastante desapercibido. Tenemos gitanos que viven del mar. Son pescadores, carpinteros de ribera, marisqueros. Con perdón de nuestra Estado Mayor de la Armada: tenemos gitanos en la marina de guerra. Son nacidos en Cádiz, en Puerto Real, Puerto de Santa María, Rota. Son gitanillos que dieron sus primeros pasos entre los tajos de las salinas, en los caños de la Carraca, en los fosos de Puerta de Tierra.

A nadie mejor que a ellos le sienta la lanilla azul del uniforme. Es posible que los flamencos de tierra adentro, los que viven dentro del triángulo que fija José Carlos de Luna, como base y cuna de la caña y del cante jondo, no se expliquen a gitanos marineros bailando. La afición del marinero al baile flamenco no es ningún misterio, porque llega hasta el mismo muelle de Cádiz el contacto flamenco de Andalucía. Al llegar un barco a nuestra dársena se oye el altavoz de los cafetines del puerto. Estos altavoces ayer cantaron cachuchas y guajiras y son hoy las cátedras del cante flamenco en la Andalucía baja; donde frente a la bahía que inunda «Los Puertos» de la ribera, se dejan oír la autorizada voz de los maestros.

Los muelles tienen café de marineros. Estos cafés ponen en contacto el flamenco y la marina. Luego es fácil imaginarse las cubiertas de madera de los faluchos, el retorno a Cádiz de las «vaquillas» que vienen de bolina...

Más sensual parece la danza de estos gitanos que bailan con el azul marinero, ceñido su cuerpo a la lanilla de los uniformes y teniendo en sus ojos miradas tan profundas como el océano. Cuando bailan cimbrean sus cuerpos como al tensarse los cables. Y luego se añaden las innovaciones y adaptaciones a la danza de lo que ellos han sacado del mar; las nuevas impresiones de noches negras, de tempestades, de misterio de los abismos donde han estado sus ojos. Y el gran marco marino de la naturaleza, que no le es dado a contemplar a las otras tribus del interior. En fin, el gran contraste entre los gitanos y el mar.

Precisamente en el mar se presenta el gitano en su substancia plena, libertado de su exteriorización cochambrosa. Al llevar el gitano al mar se le saca la verdad de lo ficticio.

¡Gitanos marinos! Parece cosa de risa ¿verdad? No os habéis podido imaginar nunca un gitano limpio. Estáis acostumbrados a verlos despiojarse en las puertas de sus cuevas del Sacro-Monte y éstos son los más presentables, los que sirven al turismo con sus ropitas mejores, con su



presentación sobrecargada.

Pues yo los he visto en los cuarteles de marinería de San Fernando, duchándose y enjabonándose para pasar la diaria revista de higiene como todos. Y os diré que el color es natural, más negro que el nuestro y tiene un brillo especial, magnífico, cuando el agua se desliza por sus carnes.

La tez de los gitanos marineros adquiere un tono que no es bronceado, negro ni aceituno. Hay alquitrán de las riberas y sal de los caños de la Carraca y su cuerpo está calafateado con brea, sebo y muchas horas de humedad al relente de la madrugada.

Gitanos mariscadores ¡quien lo diría! ¿Qué pensarán los gitanos del martillo y del yunque, el borrico y la tijera en primer término?

El mar una vez más hace prodigios hasta con las razas.

### **LLAMADA DE FUEGO**

En fin, yo no sé cómo expresar lo que sienten en su interior esos gaditanos que, al oír tocar las palmas o vibrar las cuerdas de la guitarra, salen de su estado melancólico, quieto y sosegado y arden ante la llamada de fuego de la inspiración. Yo no sé cómo debe correrles la sangre en sus venas, yo no sé cómo debe mortificarle el *son* en sus carnes. Yo no sé por qué salen como rayos disparados, impulsados por esa fuerza magnética de lo andaluz. Sólo sé lo que hace dos siglos anunciase desde su libro Henry Swinburne: «A l'instant chaque individu, comme s'il eut e'té tiré d'un sommeil enchanté par le pouvoir de la baguette d'une féé, se levoit en pied, et la salle entière...»

¡De cante y baile flamenco  
Cádiz, Jerez y los Puertos!

### **NOTA:**

- (1) Cruzmata significa en nuestro castellano, castañuelas: instrumento musical de forma de conchas marinas.



## POESIA

ANTONIO MURCIANO  
CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

### PLIEGO DE CORDEL PARA UN GRAN ARTISTA DE CÁDIZ

A mi amigo, el escritor Antonio Burgos,  
discípulo, también, de Beni.

1

En el barrio El Mentidero  
-nieto del Niño La Isla-  
nació un artista puntero.

Le enseñó el aire a bailar  
Y a entonarse un rruiseñor,  
"Tito Ulerio", Pericón,  
La Perla y la Bajamar.

Benito el de los cantares,  
fue jondo por alegrías  
y frágil por soleares.

Y al morirse Caracol  
en el trono de la zambra  
se sentó su corazón.

2

Sobre el Arte, equilibrista;  
El Beni era artista hablando,  
cantando y bailando, artista,  
El Beni era artista andando.





Quedará escrito en la Historia:  
"Artista Beni de Cádiz"...  
¡Que Dios lo tenga en su gloria!

Artista sí, gran artista,  
del Tango a la Seguiriya,  
puro Cádiz por Sevilla,  
flamenco malabarista.

Artista de buena ley,  
más gracia y sal no la hay.  
Benito Rodríguez Rey,  
maestro Beni de Cádiz.

3

Cuanto su ángel tocaba  
en arte se convertía,  
Rey Midas de Andalucía,  
Ziryab Gadir sin chilaba.

Capitán de fantasía,  
gaditano de bandera,  
su ceniza volandera  
cante sobre la Bahía.

(Que el Cante apure su cáliz  
y el Baile labre su talla.  
Que llore el Arte de Cádiz  
y le aplauda el teatro Falla.)

(NOTAS:

1.- Este poema rubricó las Palabras de Ofrecimiento del Acto, que hiciera Antonio Murciano, Enero de 1993, en el Homenaje que Cádiz tributara a Beni, en el primer aniversario de su muerte, con el Teatro Falla, puesto de pie.

2.- El gran cantaor Beni de Cádiz, fue Premio Especial "Silverio", en el Concurso Nacional de Cante de Córdoba y Premio Nacional de Cante de la Cátedra de Flamencología)



## PAGINAS DE INFORMACIÓN

### HONORES Y DISTINCIONES

#### ENTREGA DE LOS PREMIOS NACIONALES DE FLAMENCO Y DE LA COPA JEREZ

La noche del pasado 31 de octubre se entregaron los Premios Nacionales de Flamenco y los locales "Copa Jerez", que bianualmente concede la Cátedra de Flamencología de Jerez, para galardonar con ellos a la mejor labor en los distintos campos del flamenco, tanto a nivel nacional como local; en un solemne y brillante acto, celebrado en la bodega "Los Apóstoles" de la empresa vinatera González Byass, S.A. patrocinadora de dichos premios y con asistencia de autoridades provinciales y locales, así como de numerosos artistas especialmente invitados por la Cátedra, entre lo que se encontraban el director honorario de la misma, Antonio Fernández "Fosforito" y su esposa; el guitarrista "Serranito" y su esposa; la bailaora sevillana Pepa Montes y su marido el guitarrista Ricardo Miño y varios maestros y maestras de baile, pertenecientes a APDE.

Los primeros premios en entregarse, fueron los locales, recibiendo la Copa Jerez al Baile, de manos de la maestra Angelita Gómez, Miembro de Honor de la Cátedra, la bailaora Mercedes Ruiz; la Copa Jerez al Cante, José Vargas Vargas "El Mono", de manos del guitarrista, José Luis Postigo; la correspondiente al Toque, el guitarrista Antonio Higuero de manos de Paco Cepero; y la de Enseñanza, la maestra de baile jerezana, Ana María López, de manos de Matilde Coral.

Seguidamente hubo una breve actuación artística, a cargo de los jóvenes cantaores jerezanos Pedro Garrido "Niño de la Fragua" y Jesús Méndez, que interpretaron cantes por soleá, seguiriyas y martinets, acompañados a la guitarra por el maestro Fernando Moreno; para pasar inmediatamente a la entrega de los trofeos en bronce, llamados "Conchas del Flamenco" y sus correspondientes diplomas, a los galardonados con los premios nacionales; entregándose el de "Investigación", a la maestra de baile, Matilde Coral, por el libro "Tratado de la Bata de Cola", escrito por el crítico Angel Alvarez Caballero, con la colaboración de la citada bailaora, del pintor Juan Valdés y de la propia hija de la maestra, Rocío Coral. Entregó este premio, la diputada provincial de cultura, Pilar Sánchez.

A continuación recibió el trofeo del Premio Nacional de Enseñanza Flamenca y diploma el presidente de APDE, José Racero, en nombre de la Asociación de Profesores de Danza Española y Flamenco, de Madrid, que agrupa a más de setenta



academias en toda España. Entregaría este premio, el poeta, flamencólogo y subdirector de la Cátedra, Manuel Ríos Ruiz.

El premio a la mejor producción fonográfica le fue concedido a la obra en discos compactos, titulada "Cilindros de cera", edición de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, realizada con fondos del Centro Andaluz de Flamenco, cuyo director, Segundo Falcón, retiraría el premio, entregado por Juan Luis Vega, jefe de relaciones externas de González Byass; entidad patrocinadora.

Vendrían luego los premios a la labor desarrollada por los mejores intérpretes; recayendo el Nacional de Guitarra, en el sevillano Manolo Franco; el de Baile, en Cristina Hoyos – actuando esa noche en EE. UU. -, que recogió en su nombre el crítico de "El Mundo", Manuel Martín Martín; el de Cante, que correspondió a Carmen Linares – actuando esa noche en París - que retiró en su nombre, el poeta Manuel Ríos Ruiz; y, finalmente, la alcaldesa de Jerez, María José García-Pelayo Jurado, felicitaría a todos los premiados y entregaría el Premio Nacional de Honor, a la Maestría en el Cante Flamenco, al maestro gaditano Juan Ramírez Sarabia "Chano Lobato", quien también tuvo unas palabras de emocionado agradecimiento; interpretando seguidamente unos cantes por alegrías, a los que puso el improvisado apunte de su baile la gran Matilde Coral.

La foto de familia de todos los galardonados, y la actuación del cuadro flamenco del maestro Fernando Moreno, Copa Jerez de Guitarra de la pasada edición, puso digno broche de oro a este acto que cada dos años celebra la Cátedra de Flamencología, con el patrocinio de González Byass, bodega anfitriona que, finalmente, ofreció una copa de Tío Pepe y selecto aperitivo a todos los asistentes. Los próximos Premios Nacionales de Flamenco y los locales, denominados Copa Jerez se entregarán en 2005.

## CINCO GRANDES DEL FLAMENCO PREMIADOS POR LA CÁTEDRA

El pasado día 31 de octubre de 2003 la Cátedra de Flamencología de Jerez reconoció los méritos artísticos y profesionales de cinco de las más importantes figuras del Arte Flamenco actual, haciéndoles entrega de sus "Conchas" Premios Nacionales, en el transcurso de un solemne acto que tuvo por marco la centenaria bodega "Los Apóstoles", de la firma González Byass-Tío Pepe, patrocinadora de dichos galardones.

Los trofeos entregados a estas cinco grandes figuras, reciben el nombre de "Conchas", en recuerdo de la bodega así llamada de González Byass, donde se entregaron por primera vez, en 1997, y sobre todo, porque así se llamaba una extraordinaria y bella mujer gitana que sirvió de modelo para dichos trofeos, realizados en bronce, los cuales representan a una mujer, en actitud de baile, junto a una guitarra.

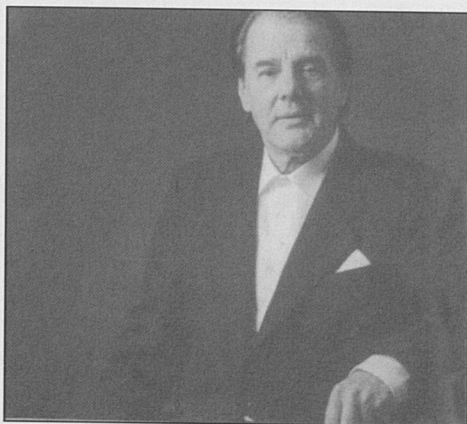
Estos cinco grandes artistas flamencos que recibieron el Premio Nacional de Flamenco de la Cátedra, consistente en la "Concha" de bronce y un diploma, son los siguientes:





### CHANO LOBATO.- PREMIO DE HONOR A LA MAESTRÍA FLAMENCA

CHANO LOBATO. Veterano cantaor gaditano, nacido en 1927, cuyo nombre verdadero es Juan Ramírez Sarabia. Sus comienzos, como cantaor de reunión, fueron junto al maestro Aurelio de Cádiz y Antonio el Herrero. Empezó a cantar atrás, en el ballet de Alejandro Vega, especializándose en el cante para bailar, durante muchos años, en tablaos y para la gran bailaora Manuela Vargas, con la que salió al extranjero. Recorrería los cinco continentes, con el ballet de "Antonio" y, posteriormente, se convierte en el cantaor favorito de la gran Matilde Coral; empezando a cantar delante, en peñas y festivales, convirtiéndose en una máxima figura. Entre otros muchos galardones, está en posesión del premio por alegrías de su tierra, de 1953; del premio "Enrique el Mellizo" de Córdoba, en 1974 y del "Compás del Cante", de Sevilla, en 1986. Recibiendo la Medalla de Plata de la Comunidad Andaluza, en 1996



De él ha dicho el crítico y flamencólogo, miembro co-fundador de la Cátedra, Manuel Ríos Ruiz, que está considerado por los aficionados como "rey del compás y un consumado maestro"... Y añade Ríos:

"El cante de Chano Lobato, todo ritmo y sentimiento, contiene toda la gracia y el garbo de la salada claridad gaditana a la par que una jondura ingénita y verídica, consustancial, que estremece y nos alborota los adentros".

La Cátedra premia, ahora, todo eso, y toda una vida muy singular, vivida siempre "en flamenco" por el gran maestro Chano Lobato, del que se puede decir que es "el cante de Cádiz, en persona".

Antes que él, otros cantaores que obtuvieron este Premio de Honor a la Maestría – que también se concede a grandes maestros del baile y de la guitarra – fueron Antonio Piñana (1968), Tía Anica la Piriñaca (1972), Pericón de Cádiz (1974), Agujeta el Viejo (1975), Antonio Mairena (1979), Juan Varea (1983), Enrique Orozco (1986), Fosforito (1997) y Chocolate (1999).

### CARMEN LINARES.- PREMIO NACIONAL DE CANTE

CARMEN LINARES es el nombre artístico de Carmen Pacheco Rodríguez, nacida en Linares (Jaén), en 1951, iniciándose en el cante, desde muy pequeña, en reuniones íntimas, por lo que posee una larga trayectoria profesional, ya que desde los 14 años reside en Madrid, donde empieza a frecuentar las peñas flamencas y pasa a actuar en Francia, en un elenco dirigido por el guitarrista Manolo el Sevillano y en otro del cantaor Fosforito, grabando su primer disco, acompañada a la guitarra por Juan Habichuela, en 1971.





Actuaciones en Italia y Estados Unidos, empezando a cantar en los festivales flamencos andaluces. En 1972, debuta en el tablao madrileño "Torres Bermeja", junto a La Perla de Cádiz, Camarón de la Isla, El Güito, Paco Cepero, Trini España y José Mercé, entre otros. En 1974 actúa en Japón, junto a Matilde Coral y Chaquetón y, a su vuelta, se incorpora al elenco del tablao madrileño "Café de Chinitas", donde permanece dos años, junto a Enrique Morente, Carmen Mora y otros.

En 1980, empieza una carrera ascendente, ofreciendo siete recitales consecutivos en un teatro de París y, un año después, estrena como primera figura, en el Teatro de la Comedia, de Madrid, "Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca" con música de Enrique Morente. En 1983 representa a España en el Primer Encuentro de Música Femenina Mediterránea, celebrado en Córcega, y junto a Rosa Durán, Rafael Romero, Chaquetón y Perico el del Lunar, interpreta en el Teatro Reina Victoria, de Madrid, "La Historia de los Tarantos", de Alfredo Mañas.

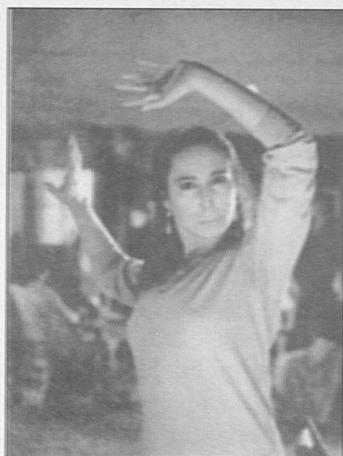
En 1984, alterna con José Menese, en la Bienal de Sevilla. En 1985, canta en el Festival de Europalia, en Bélgica, junto a Naranjito de Triana y Chano Lobato, actuando en numerosos festivales españoles y en la II Cumbre Flamenca de Madrid; donde un año después, obtiene un gran éxito, cantando en el Festival Flamenco de San Isidro, junto a Fosforito y Camarón.

En 1987 recorre España, Italia y Francia, con el espectáculo "Diquela de la Alambra" y, así, toda una larga carrera de actuaciones, dentro y fuera de España, grabando nuevos discos y cosechando los más importantes éxitos artísticos, siendo considerada como una cantaora enciclopédica de amplios registros y voz dulce y aterciopelada, que solo ha recibido elogios de la crítica especializada. Premiándola con el Nacional de Cante, la Catedral distingue una apasionada, larga y fructífera carrera artística.

#### CRISTINA HOYOS.- PREMIO NACIONAL DE BAILE

CRISTINA HOYOS. Sevillana. Discípula de Adelita Domingo. Debutó con 12 años en el espectáculo "Galas Juveniles" del Teatro San Fernando de Sevilla, y con 15 años comienza su carrera artística como bailaora, en el tablao "El Patio Andaluz" de su ciudad natal. En Madrid se presenta en el tablao "Las Brujas", pasando luego a "El Duende". Actúa con la Compañía de Manuela Vargas, en la Feria Mundial de Nueva York; incorporándose en 1968 al Ballet de Antonio Gades, con quien pronto forma pareja y recorre los cinco continentes; interpretando el papel protagonista de "Bodas de Sangre", a partir de 1974. Disuelta esta Compañía, realiza una gira por Japón y distintos países europeos. En 1978 forma parte del Ballet Nacional, hasta que de nuevo, en 1980, vuelve a formar pareja con Antonio Gades, rodando la película "Bodas de Sangre" y recorriendo, a continuación, Europa y América.

En 1983 interpreta la película "Carmen" y vuelta a bailar en todos los escenarios del mundo, siempre cosechando los más grandes éxitos. Ahora, en solita-

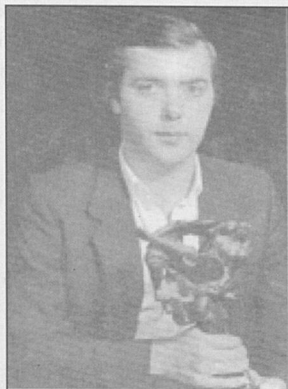




rio, al frente de su propia compañía y con los mayores elogios de la crítica especializada. El Premio Nacional de Baile que le acaba de otorgar la Cátedra de Flamencología de Jerez, es el justo galardón a toda una intachable carrera profesional y a una extraordinaria labor artística de muchos años; casi toda una vida.

#### MANOLO FRANCO.- PREMIO NACIONAL DE GUITARRA FLAMENCA

MANOLO FRANCO. Manuel Franco Barón. Sevilla, 1960. Con 15 años comienza su brillante carrera artística, tocando para acompañar el baile y, en 1979, consigue el primer premio de guitarra, en Radio Sevilla; consagrándose como tocaor al conseguir el Giraldillo del Toque de la II Bienal de Arte Flamenco, otorgado por un jurado de grandes artistas, entre los que figuraban Paco de Lucía, Serranito, Manolo Sanlúcar y Juan Habichuela; y en competencia con Pedro Bacán, Tomatito, Riqueni y José Antonio Rodríguez. •



En los años 1985 y 86 ofrece recitales en ciudades españolas y extranjeras; grabando discos como solista y acompañante de primeras figuras del cante; triunfando en la Cumbre Flamenca de Madrid, en peñas flamencas y en los festivales andaluces, en los cuales viene actuando, como figura destacada de la guitarra flamenca. De él ha dicho, entre otros elogios, el flamencólogo Manuel Ríos Ruiz: "Una sensibilidad musical y flamenquísima es lo primero que se denota al escuchar el toque de Manolo Franco. Después, inmediatamente después, se percibe una sorprendente maestría y un dominio completísimo del instrumento y de su técnica. Y enseguida nos llega, por los giros de su música, algo todavía más valioso: la personalidad... El esplendor que hoy goza la guitarra andaluza se refleja en los toques de Manolo Franco como en un espejo... La sabiduría de este tocaor, viene de muy lejos"...

Ha hecho muy bien el jurado de la Cátedra en premiar a este maestro de la sonanta jonda, cuando se encuentra en el mejor momento de su carrera artística.

#### MATILDE CORAL, PREMIO A SU "TRATADO DE LA BATA DE COLA"

No es esta la primera vez que la gran maestra del baile flamenco, Matilde Coral, es galardonada por la Cátedra de Flamencología. Ya, en 1970, recibió el Premio Nacional de Baile, junto a Rafael el Negro y El Farruco, como integrante del trío "Los Bolecos" y, en 1979, a título individual.

Matilde Corrales González "Matilde Coral", para el mundo del arte, nació en Sevilla en 1935, y es hermana de uno de los mejores bailaores de Sevilla del siglo XX: "El Mimbres"; así como de otra gran bailaora, Pepa Coral. Discípula de la célebre Adelita Domingo, actuó en tablaos, festivales y teatros de toda España, encabezando compañía propia en 1976 y abriendo academia a partir de 1981, en la que ejerce, desde entonces, como profesora titulada que es por el Conservatorio de Arte Dramático y Danza de Córdoba; habiéndose ganado como tal un más que destacado prestigio en el panorama del baile flamenco actual, en el que está considerada la mejor maestra de las últimas décadas. Independientemente, ha dictado numerosos cursos de baile, entre ellos, anualmente, en el Festival de Jerez.





Aparte de los premios de la Cátedra, que distingue ahora su libro "Tratado de la Bata de Cola", hecho en colaboración con el crítico Angel Alvarez Caballero, el pintor Juan Valdés y su hija Rocío, Matilde Coral es la única poseedora, hasta el momento, de la primera Llave de Oro del Baile y ostenta, entre otros, los premios "Juana la Macarrona" de Mairena del Alcor; el "Pilar López" del Concurso Nacional de Córdoba de 1965; así como el Premio de Honor "La Argentinita", también de Córdoba. Todo ello, junto a su brillante carrera profesional y la magnífica labor de enseñanza, que viene realizando con verdadera vocación y entrega, hace que Matilde Coral, defensora a ultranza de la bata de cola y del mantón, que ha lucido como nadie, esté considerada, en estos momentos, como la mejor y más grande maestra actual del Baile Flamenco.

Fuente: Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco, de José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz. Ediciones Cinterco - Caja de Ahorros de Jerez. Madrid, 1988

## ACTOS CULTURALES

### CURSO DE GUITARRA DE NIÑO DE PURA

Con motivo de celebrarse, el pasado mes de junio, el I Congreso de Arte y Artistas de Carmona (Sevilla), ofreció un Curso de Técnicas y Perfeccionamiento de la Guitarra Flamenca, el joven maestro sevillano Daniel Navarro Cruz, popularmente conocido como "Niño de Pura"; participando en una mesa redonda, sobre "La guitarra como elemento de acompañamiento", la profesora de danza del Conservatorio de Sevilla, Leonor Caballos; el catedrático de guitarra del conservatorio de Córdoba, Antonio Bonilla; el director del C.A.F. Segundo Falcón; el guitarrista Niño Elías; y el periodista Alberto García Reyes; la clausura estuvo a cargo del escritor y miembro de la Cátedra de Flamencología de Jerez, José María Velázquez-Gaztelu, quien hablaría sobre "El Flamenco en Madrid", disertación a la que pusieron cante y

guitarra, los jerezanos Fernando Terremoto y Antonio Higuero.

Por cierto que, en el folleto de mano de este curso, se inserta una amplia nota biográfica del protagonista del mismo, Niño de Pura, en la que se le adjudica a dicho artista dos premios de la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, que jamás le han sido otorgados.

Concretamente, se dice: "En 1979, con solo trece años, obtiene el Segundo Premio Nacional de la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera" y, más abajo: "Primer Premio Nacional de la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera (1984)".

Estos premios, si mal no recordamos, parece ser que le fueron concedidos a este guitarrista, en sendos concursos, organizados por la peña "Los Cernícalos" de Jerez; pero nunca por la Cátedra, que jamás distingue a jóvenes intérpretes, en los inicios de su carrera artística, sino a figuras veteranas, con una importante labor de muchos años en su haber.

Para mayor aclaración, digamos que, en 1979, la Cátedra premió a Enrique



de Melchor, y en 1984, a Mario Escudero. Hay que ser más serios con los datos que se consignan en los currículos y, más, cuando anda de por medio una Universidad, como en este caso la Olavide, y el Ayuntamiento de Carmona.

## EXPOSICIONES

### FOTOGRAFÍAS DE ANA MAGARIÑOS, EN EL C.A.F.

Del 26 de abril al 30 de mayo de este año, estuvo expuesta en el Centro Andaluz de Flamenco, de Jerez, una muestra fotográfica de la artista Ana Magariños, que comprendía 36 obras y titulada "Ensayar", que fue muy visitada.

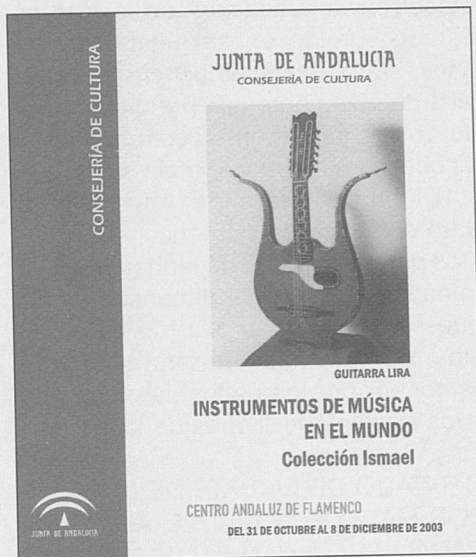
Ana Magariños, que tan solo lleva tres años dedicada a este tipo de fotografía artística, anteriormente, había conseguido uno de los premios que concede la Cátedra de Flamencología jerezana, en su bianual Salón Internacional de Fotografía Flamenca.

### INSTRUMENTOS DE MÚSICA DEL MUNDO. COLECCIÓN ISMAEL, EN EL C.A.F.

Del 31 de octubre al 8 de diciembre de 2003, el Centro Andaluz de Flamenco, con sede en Jerez, ha ofrecido una importante muestra de "Instrumentos de música en el mundo", pertenecientes a la Colección Ismael, renombrado cantante segoviano, folklorista, investigador y coleccionista, muy recordado por su programa en TVE "La Banda del Mirlitón", durante los años 1973 a 1976.

De los cientos de piezas que componen la Colección Ismael, se han es-

cogido cerca de ciento cincuenta instrumentos de los más variados y representativos de los cinco continentes, que van desde la simple madera golpeada conocida por txalaparta, hasta el complejo entramado de cuerdas de un salterio; el misterio primitivo de una flauta funeraria de Papúa, la larga trompeta del Tibet o la original y primitiva gaita gastoreña de El Gastor, en la provincia de Cádiz.; todo lo cual podría llevarnos a un evocador paseo sonoro por la música popular de diferentes países del mundo.



Mientras que ha permanecido abierta al público, esta exposición ha significado otro éxito del C.A.F. ya que ha sido muy visitada.

## LIBROS

### "VOZ DE CANELA" POR ANTONIO ORTEGA

Prologado por Manuel Bohórquez y Salvador Távora y editado por el Ayuntamiento de Sevilla, vio la luz, el



pasado mes de mayo, este libro, impreso por Artes Gráficas Novograf, S.A. que, bajo el título de "Voz de Canela", recoge la vida y obra del cantaor Enrique Guillén Cascajosa, mítico fandanguero, más conocido por el apodo artístico que lo ha hecho pasar a la historia del flamenco, como "El Bizco Amate", calificado por el escritor José Cenizo, en el epílogo del libro, como "una de las leyendas más intensas del mundo del flamenco".

Como bien dice su autor, "este bosquejo biográfico es el producto de una procelosa investigación" en la que ha estado sumido en los últimos cinco años, hasta conseguir poner en pie "la vida de este pobre hombre que subsistió en las garras más destructivas del alcohol, el hambre y la mala suerte".

El fandanguero de Amate, legó para el mundo del flamenco varios estilos personalísimos de fandango, cuya temática alcanzan la denuncia social, pues este oscuro artista "no vivió una vida fácil y la posguerra lo condujo a lismonear por los patios, las tabernas y los tranvías sevillanos de la época".

"TRATADO DE LA BATA DE COLA"  
POR MATILDE CORAL, A. ALVAREZ  
CABALLERO, JUAN VALDÉS Y  
ROCÍO CORAL

Lo primero que hay que decir de este importante libro, justamente premiado por la Cátedra de Flamencología, con el Nacional a la Investigación, es que está magníficamente impreso por la prestigiosa Alianza Editorial, de Madrid. Buen formato, buen papel y mejor cubierta y sobrecubierta. Todo un alarde editorial y gráfico, para un contenido de la máxima altura.

Hacía falta un libro como éste que sirva de ejemplo y guía para las futu-

ras figuras del baile flamenco. Ejemplo, por la vida de arte y magisterio de la gran maestra Matilde Coral, que se cuenta, en la primera parte del mismo, y guía, porque en lo que es, en sí, el tratado de la bata de cola, la admirada maestra —con la ayuda de los acertados y expresivos dibujos de Juan Valdés—, nos va explicando todos los movimientos básicos de la clásica bata de baile flamenca, los pasos de encadenamiento, los medios giros, los marcajes con giros, las vueltas giradas, la llamada de cambio, las vueltas en el centro, la cogida de la cola para zapatear y, por último, los marcajes históricos.

Todo un excelente trabajo de coordinación y ensamblaje literario, gráfico y magistral, realmente modélico, que deja ya sentadas, para siempre, las bases que supone el arte de bailar con bata de cola. Un tratado que hacía falta escribir y publicar. Lo que se ha conseguido, gracias a la unión del crítico Ángel Alvarez Caballero y el pintor y gran dibujante Juan Valdés, que con la colaboración de Rocío Coral, hija de la maestra, han secundado los deseos y las lecciones magistrales de Matilde Coral, quien hace tiempo que quería dejar este "testimonio de su conocimiento y experiencias — de su amor también — por el baile flamenco con bata de cola, para ella lo más hermo-







so del arte al que ha entregado toda su vida”.

Como bien se dice en la introducción del libro, se trata de “una obra sin precedentes” y entendiéndolo así, por eso, y por las enseñanzas que de ella puedan derivarse, la Cátedra de Flamencología la ha premiado con todos los honores, en esta última y reciente entrega de sus Premios Nacionales de Flamenco.

En la edición de este extraordinario trabajo ha participado la Fundación Teatro Villamarta / Festival de Jerez, con la colaboración del Centro Andaluz de Flamenco.

**“DE TELETHUSA A LA  
MACARRONA. BAILES ANDALUCES  
Y FLAMENCOS”, POR JOSÉ LUIS  
NAVARRO GARCÍA**

Con prólogo de José Luis Ortiz Nuevo, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a través del Centro Andaluz de Flamenco, en edición de Portada Editorial, ha publicado recientemente esta importante obra del profesor e investigador del flamenco, José Luis Navarro García, en la que éste, partiendo de la hipótesis de que el baile flamenco es el resultado de la fusión de bailes de distinto origen y procedencia, realiza un recorrido histórico, desde las danzas de las que se conocieron como *puellae gaditanae*, en los albores de nuestra civilización, hasta los tiempos que tuvieron como protagonistas destacados a las jerezanas Juana la Macarrona y La Malena, en el baile de mujer; y a Faico, Estampío y Frasquillo, en el baile de hombre, en los que ya queda definitiva y completamente configurado el baile flamenco.

Otro riguroso trabajo del profesor José Luis Navarro García, magnífica-

mente presentado y amplia y profusamente ilustrado con numerosas fotografías y dibujos de intérpretes del baile de todas las épocas, tanto en color como en blanco y negro; enriquecido con un agotador índice onomástico; que nos permitimos recomendar por su extensa documentación y por su valiosa aportación a la historia de los bailes andaluces y flamencos.

**“PACO DE LUCÍA EN VIVO”,  
POR JUAN JOSÉ TÉLLEZ**

El 4 de noviembre pasado, el escritor y flamencólogo Félix Grande, presentó en Madrid el libro “Paco de Lucía, en vivo”, una nueva biografía del genio actual de la guitarra, que ha sido escrita por su paisano, el algecireño Juan José Téllez, escritor, poeta y periodista de prensa, radio y televisión, autor, a su vez, de otro reciente trabajo titulado “Chano Lobato, memorias de Cádiz”, que aún no conocemos.

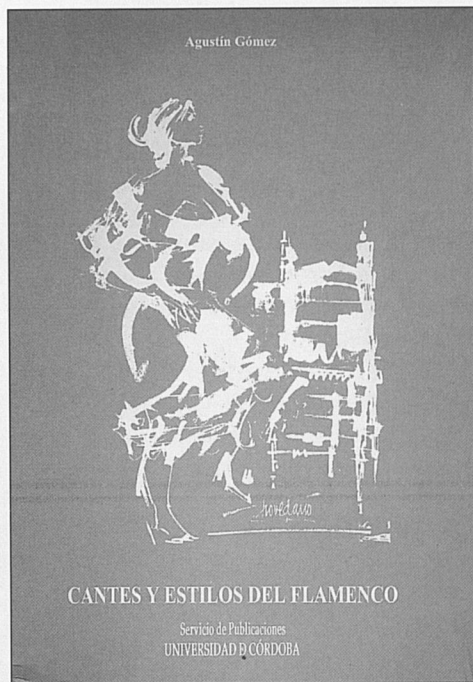
El libro se abre con una entrevista y continúa su desarrollo con varios extensos capítulos, a lo largo de más de 630 páginas, en las que, a modo de encadenados reportajes periodísticos, se nos habla de la familia del guitarrista, de sus inicios, de sus peripecias artísticas por todo el ancho mundo, de su encuentro con Camarón y con otros muchos grandes de la música internacional actual, y de la magnitud y significado de la propia música de un hombre, que el autor de este libro nos presenta en vivo, y que se llama Paco de Lucía, toda una gloria de la guitarra flamenca y andaluza. El libro está ilustrado con curiosas fotografías del artista y ha sido editado por ACADAP, en su colección “Plaza Abierta”.



«CANTES Y ESTILOS DEL  
FLAMENCO»  
POR AGUSTÍN GÓMEZ

Editado por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, nos llega al cierre de esta edición, el último trabajo publicado por nuestro compañero, Agustín Gómez, miembro de esta Cátedra y director de la Cátedra de Flamencología de la mencionada universidad cordobesa.

Su título: «Cantes y estilos del Flamenco», con un índice bien extenso de materias y una amplia bibliografía, a través de más de 360 páginas, en las que el autor aborda profundos análisis de tan delicada temática, tantas veces tratada a la ligera, en cuyo preludio confiesa que «este es el libro de un crítico comprometido con su sentido de la estética flamenca». Un libro bien hermoso y creemos que muy esclarecedor e importante, donde el autor escribe a veces con cierto desenfado, sobre cosas que son dignas de estudio. Y lo hace con profundidad, con garbo y esa elegancia innata del cordobés fino, que sabe barajar nombres, letras, cantes, estilos, formas, etc. y a cada cosa le da lo suyo, le pone su puntito sobre la i, y con mucho rigor, desde «la salía», ya analiza las voces, los matices y los aires camperos o urbanos..., todo lo habido y por haber, dentro de tan difícil materia. Sobre todo, aquello que alguna vez nos dejó alguna duda o quisimos saber, pero nadie nos explicó cómo, qué y por qué era así, dentro del variopinto y apasionante mundo flamenco, porque aunque haya muchas cosas que se han dicho y redicho, no se han sabido decir lo suficientemente bien y era hora que alguien con inteligencia, conocimiento y mucha seriedad, viniera a sacar las castañas del fuego de ese batiburrillo en



que muchos han convertido el flamenco de hoy día.

De la poesía popular y tradicional, el romancero, con sus versiones clásicas flamencas y las adaptadas a los tiempos modernos; las tonás y las distintas teorías que circulan sobre la saeta, de la que tanto sabe Agustín Gómez; pasando por los viejos pregones; entre los que evoca «el del Tío de la alhucema» que, antes que La Perrata y Lebrijano, mejor que nadie cantara El Sernita de Jerez, y que no llegó a grabar, desgraciadamente. Luego nos habla de los cantes de a caballo y del camino, con inevitables referencias a Estébanez Calderón y efectuando un insólito careo serrano, entre el polo y la caña.

Viene después el desfile de cantes como la seguriya y las cabales; el flamenco llamado abandolao, con su compás y su estructura musical; los fandangos de Lucena, tan realmente grandiosos, como afirma el autor — así



son en la voz de El Gloria, a través de sus discos -, y a los que parece que se les escatima su naturaleza cordobesa, adaptándolo a los aires malagueños; las rondeñas, las jaberas, los jabegotes, y los abandolaos personales; para pasar a profundizar en los cantes libres que incluyen todos los levantinos; y en las soleares, ese machadiano «hondo cantar del corazón».

Y... la bulería. Aquella que le hizo escribir todo un tratado a González Clement, y que Gómez estudia exhaustivamente, tomando como base dicho trabajo. Después, las cantiñas, las alegrías y demás cantes gaditanos, incluidos los viejos y desaparecidos «torrijos»; siguiendo un detallado estudio de los fandangos locales y los personales, donde los nombres de Marchena, Caracol, Vallejo, Cepero, El Gloria, Pepe Pinto – tan injustamente olvidado, hoy día - y al que Gómez acusa de sensiblero, más que ninguno, sin tener en cuenta su música, muy por encima de sus letras; El Sevillano, tan preciosista fandanguero; Palanca, Corruco, el de la Calzá, Macandé, Niño León y otros muchos; porque fandangos personales hay la tira. Así, el autor desmenuza, destripa, analiza, saca cantes y cantaores a la palestra; algunos, salvándolos del más desamparado olvido; y remata su abultado y bien redactado, concienzudo estudio, con los tangos y tanguillos, el garrotín, las chufillas que no son más que bulerías de chufla, la zambra de la que Caracol hizo algo emblemático; la cantiña de la mariana ya perdida y, finalmente, la petenera, para rematar tan magnífico tratado flamencológico, con un estudio de la polémica cuestión del flamenco actual, que entre otras cosas importantes, y bien pensadas y dichas, hace afirmar a nuestro autor que «aquél flamenco -el de ayer, el clásico y de siempre – fue hecho por

artistas; éste por famosos». Y de ahí parte todo el lío que aún queda por desenredar. Agustín Gómez, ya nos avisa de los falsos ídolos que las discográficas nos quieren imponer, con lo que su trabajo queda completado y al día.

Nada más que elogios, para la edición, muy bien ilustrada, con extraordinarios apuntes de los maestros Antonio Povedano y Venancio Blanco. ¡Casi ná! Y nuestra enhorabuena al autor por un libro de tan interesante contenido.

## DISCOS

### ENRIQUE EL EXTREMEÑO: "YO SOY UN PIRATA"

Presentado en el Centro Andaluz de Flamenco, este disco de Enrique el Extremeño está realizado con gran frescura de cantes por tangos, bulerías, rumba, alegrías, minera, jabera y rondeña; en los que se pone de manifiesto la experiencia de este gran cantaor de atrás y de adelante, en los que se hace acompañar a la guitarra, unas veces por Pedro Sierra – casi siempre – y en un tema por Paco jarana y por Salvador Gutierrez, en otro. Además no desdeña otros acompañamientos, como piano, trompeta, bajo, percusión; coros y palmas; lo que enriquece esta grabación de uno de los mejores intérpretes actuales que el flamenco tiene en extremadura.

### JOSÉ PARRA: "LUNA MORA"

Cantaor de la generación poscamaronera, suena a Camarón y sigue la escuela de Camarón. Y, en esa tesitura, canta sus tangos (4); sus





bulerías (2); una soleá, unos fandangos y cierra con cante de Levante. Se dice en una hojilla que acompaña al disco que "su cante suena a gitano camaronero e induce a pensar en un cantaor serio y riguroso" (?) Y, también: "Este trabajo consta de 10 temas de flamenco del ahora llamado 'flamenco joven' del que estamos absolutamente convencidos de otro gran éxito de este gran artista malagueño". Pues, que bien.

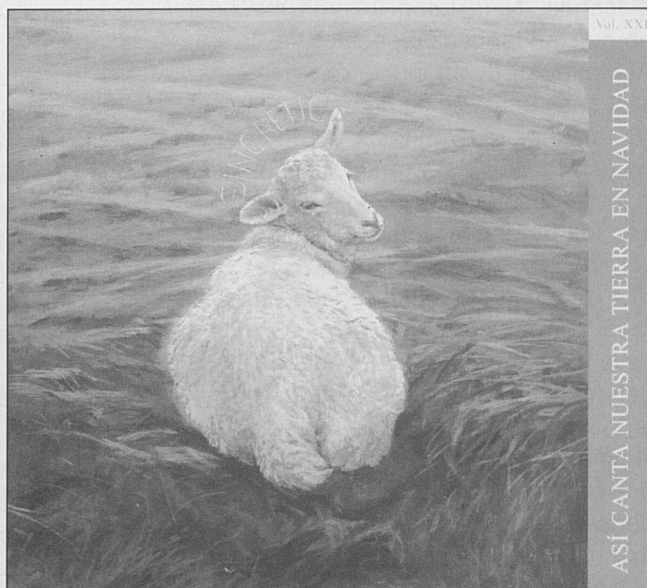
En el disco hay una colaboración especial de Tomátito y La Tobala. La guitarra de los demás temas es de Pedro Sierra y también hay otros muchos instrumentos: piano, bajo, batería, guitarra eléctrica, percusiones... y coros, palmas, etc. La producción es de Fonográfica del Sur.

#### "ASÍ CANTA NUESTRA TIERRA EN NAVIDAD", VOLÚMEN XXI DE CAJA SAN FERNANDO

Felizmente continuadora de la obra iniciada, hace veintiún años, por la Caja de Ahorros de Jerez, actualmente fusionada en la Caja San Fernando, de Sevilla, ésta nos hace llegar el volumen XXI de la magnífica colección discográfica "Así canta nuestra tierra en Navidad", presentado a finales del pasado noviembre, y cuya venta en las oficinas de La Caja, en las provincias de Cádiz, Huelva y Sevilla, tendrá como fin benéfico colaborar a la Campaña de Solidaridad con los Discapacitados Andaluces.

Este nuevo volumen de tan prestigiosa colección, puede decirse que es una verdadera joya. O, mejor,

un relicario, donde se encierran varias joyas. Porque, a los villancicos tradicionales de siempre, se incorporan, en esta ocasión, y por vez primera, temas sinfónicos de primerísima magnitud; como son los titulados "Nuestra tierra en Navidad", precioso poema sinfónico inédito, compuesto en 1933 por el gran compositor jerezano, Germán Álvarez Beigbeder, inspirado en viejos villancicos populares, e interpretado por la soprano Ruth Rosique, con la Orquesta Sinfónica y Coro de Córdoba, dirigida por Gloria Isabel Ramos; "Sembrar en Navidad", compuesto por Manuel Alejandro, hijo del maestro Álvarez Beigbeder, y cantado por el tenor jerezano Ismael Jordi, con orquesta y coro; y los temas "El Arcángel San Gabriel-Sevilla", letra de García Lorca, que interpreta Ruth Rosique, orquesta y coro y el "Villancico del que llevó al portal las cosas que más quería", letra del poeta Angel García López, a los que ha puesto música José María Álvarez Beigbeder, hijo de don Germán y hermano de Manuel Alejan-





dro, interpretado por Ismael Jordi, orquesta y coro.

Además, están los temas populares, "Le dicen el Salvador" y "Jornaditas de Belén", que interpreta Chano Lobato, acompañado a la guitarra por Parrilla de Jerez; "Tierra sin par", que cantan "Las Corraleras de Lebrija", también acompañadas a la guitarra por Parrilla de Jerez; una muestra de campanilleros, titulada "Estando la Virgen María", que interpreta el Coro Parroquial de Bormujos (Sevilla) y dos temas que interpreta el grupo Jarcha: "La rama" y Villancico de Aroche

La ilustración de la portada es del pintor jerezano Cristian Domecq; el texto de presentación, de Felipe Benítez Reyes; la dirección artística de David A. Beigbeder y la producción de Cinterco; siendo la dirección de la colección, la selección temática y la producción ejecutiva de Juan Pedro Aladro Durán.

## **FLAMENCO EN JEREZ, 2004**

### **XXXV CURSO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS FLAMENCOS Y OTRAS ACTIVIDADES**

La Cátedra de Flamencología de Jerez, con la colaboración del Centro Andaluz de Flamenco y el Ayuntamiento de la Ciudad ya está trabajando en la organización de su programa "Flamenco en Jerez, 2004" el cual comprende su próximo XXXV Curso Internacional de Estudios Flamencos, que celebrará en el mes de septiembre de 2004, a base de lecciones teóricas, sobre cante y baile flamenco, y un máster extraordinario de baile por bulerías de Jerez, a cargo de su profesora Angelita Gómez, primera autoridad mundial en la ense-

ñanza de dicho baile flamenco, netamente jerezano.

Además, "Flamenco en Jerez, 2004" incluirá en su programación, diversos recitales y conciertos, así como la celebración, por segunda vez, de la recientemente creada "Fiesta de la Copla", en exaltación de las letras auténticas y tradicionales del cante jondo, la cual estará dedicada a las que recopiló y anotó "el padre de la flamencología", don Antonio Machado y Alvarez, "Demófilo", en su famosa "Colección de Cantes Flamencos", publicada, en Sevilla, el año 1881.

De estas actividades y otras que se vayan programando para el "Flamenco, 2004", tendrán debida información los aficionados, a través de nuestra página web "flamencología.com".

## **INTERNET**

### **"FLAMENCOLOGIA.COM" PÁGINA WEB DE LA CÁTEDRA**

Desde finales del pasado mes de septiembre puede visitarse en Internet la página web de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces de Jerez de la Frontera, editora de esta revista semestral de investigación, estudios y ensayos sobre el flamenco.

La página de la Cátedra jerezana se denomina "www.flamencologia.com" y en ella podrán encontrar los internautas cuanta información necesiten sobre esta institución flamencológica que acaba de cumplir 45 años de vida. Desde el manifiesto fundacional que publicó en 1958, hasta nuestros días, con la reseña de los pasados Premios Nacionales de Flamenco, entregados en una gala, cele-



brada el pasado 31 de octubre, y nota biográfica de los cinco grandes artistas galardonados.

La historia cronológica de la Cátedra jerezana, primera institución cultural del flamenco, nos ofrece pormenorizadamente cuales han sido las actividades más destacadas de este casi medio siglo, trabajando sin cesar por la dignificación de los cantos y bailes del acervo popular de Andalucía. Otras secciones nos ofrecen la relación de los numerosos Premios Nacionales, otorgados por la Cátedra, desde el año 1964; así como la lista de los Premios Locales, denominados "Copa Jerez", instituidos tres años después que los nacionales, y otros

hones y distinciones concedidos desde 1965.

En total, la Cátedra de Flamencología de Jerez ha entregado, en los últimos 40 años, cerca de 320 distinciones a grandes artistas del flamenco, peñas, críticos, investigadores y estudiosos de la temática flamenca.

Además, por medio de nuestra página web, los aficionados pueden conocer quienes son los miembros de esta antigua y prestigiosa institución privada del mundo cultural del flamenco y estarán al día de nuestras publicaciones y proyectos; pudiendo ponerse en contacto con nosotros, por medio del correo electrónico:

[flamencologiajerez2001@yahoo.es](mailto:flamencologiajerez2001@yahoo.es)  
o [flamencologia@flamencologia.com](mailto:flamencologia@flamencologia.com).